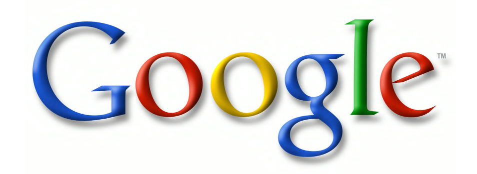
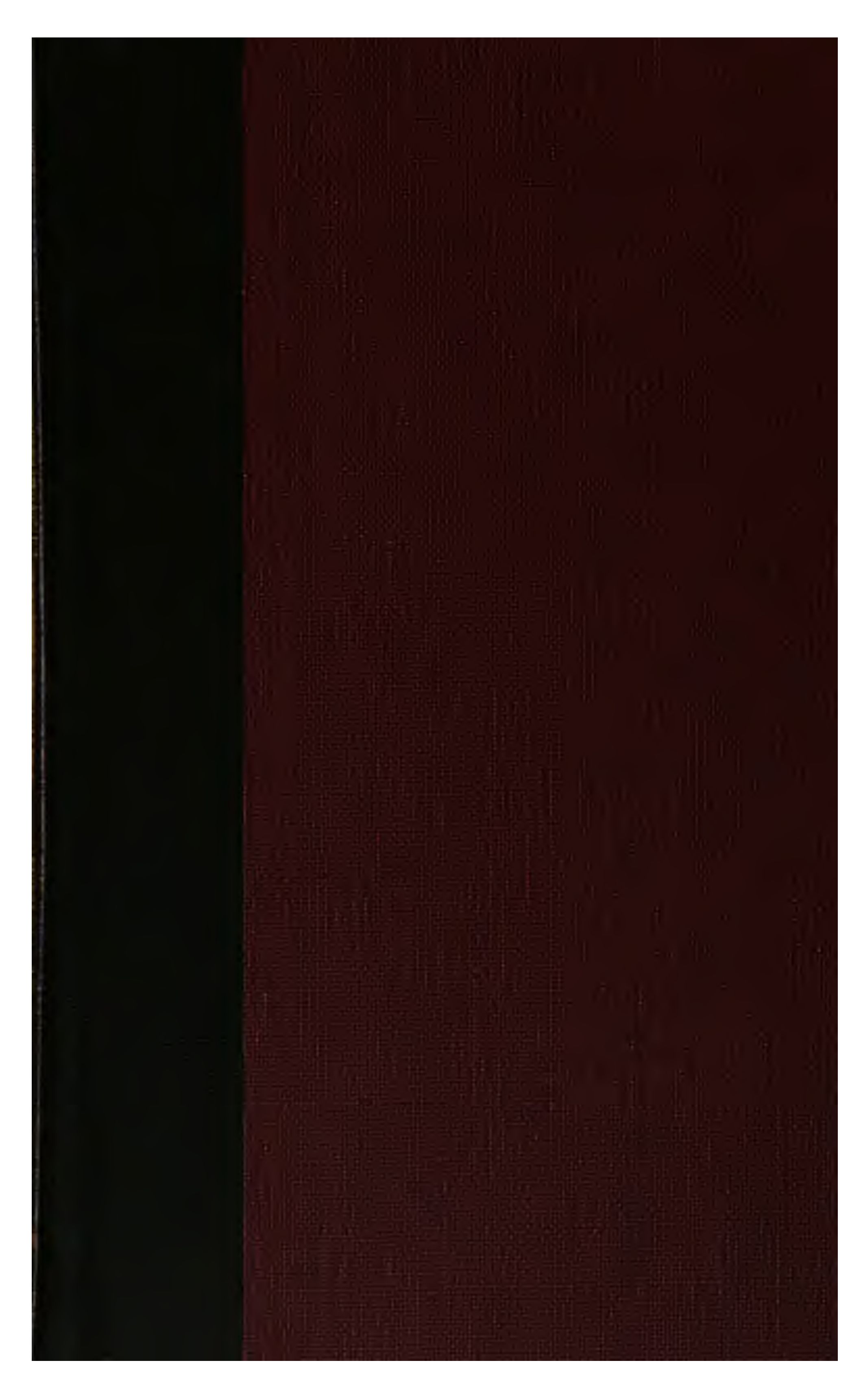


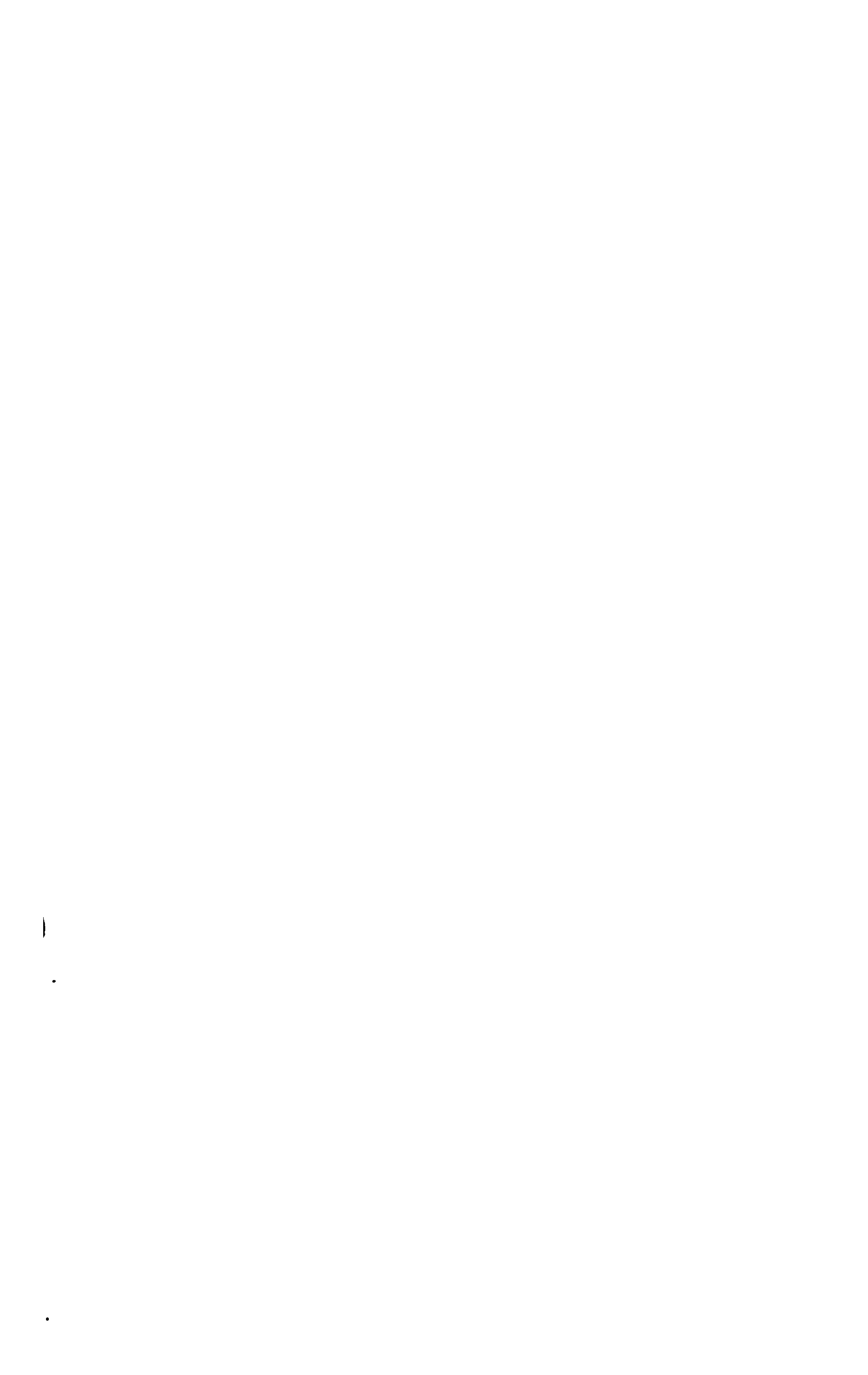


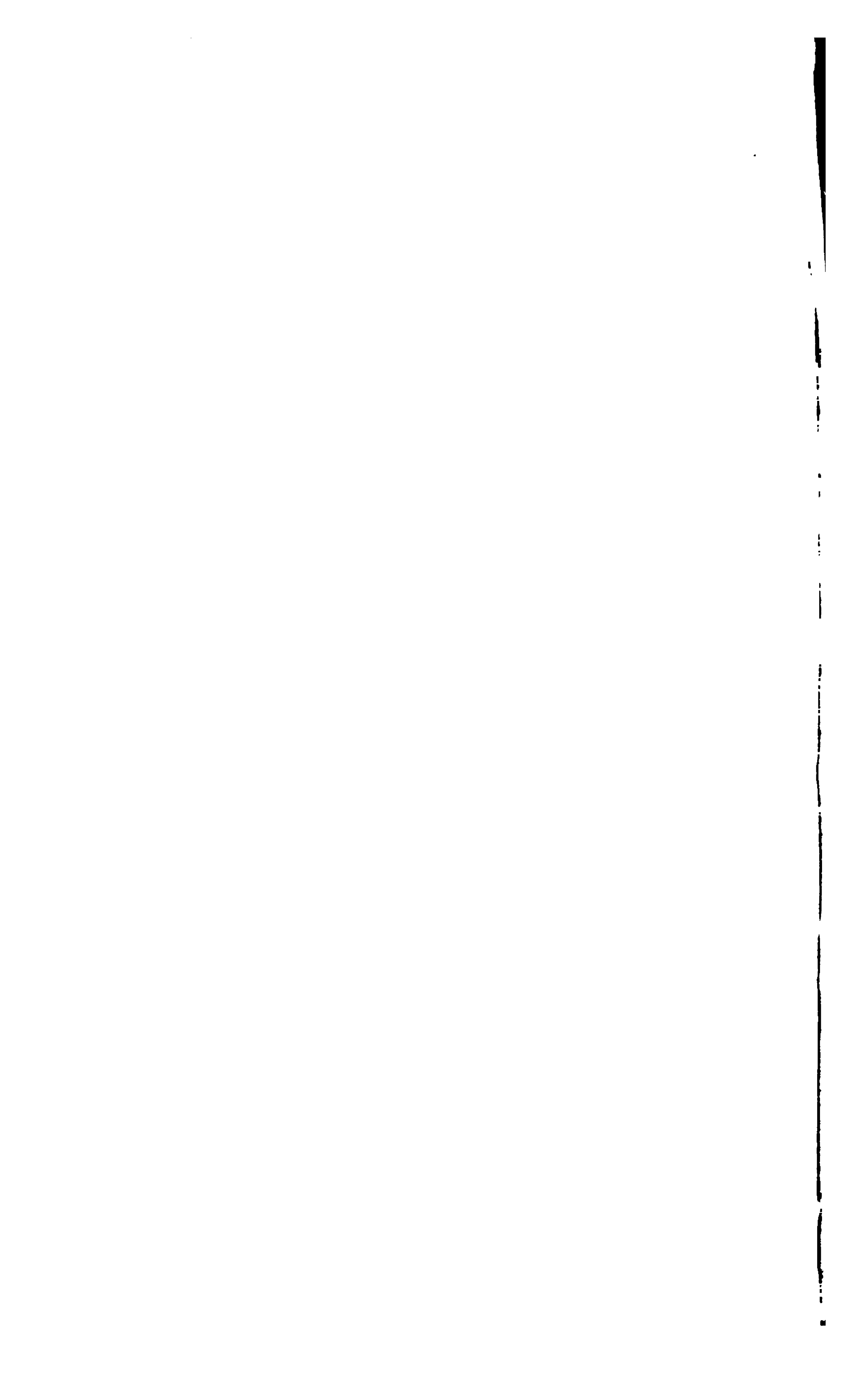

SIGILLVM ACADEMIÆ HARVARDIANÆ IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIÆ











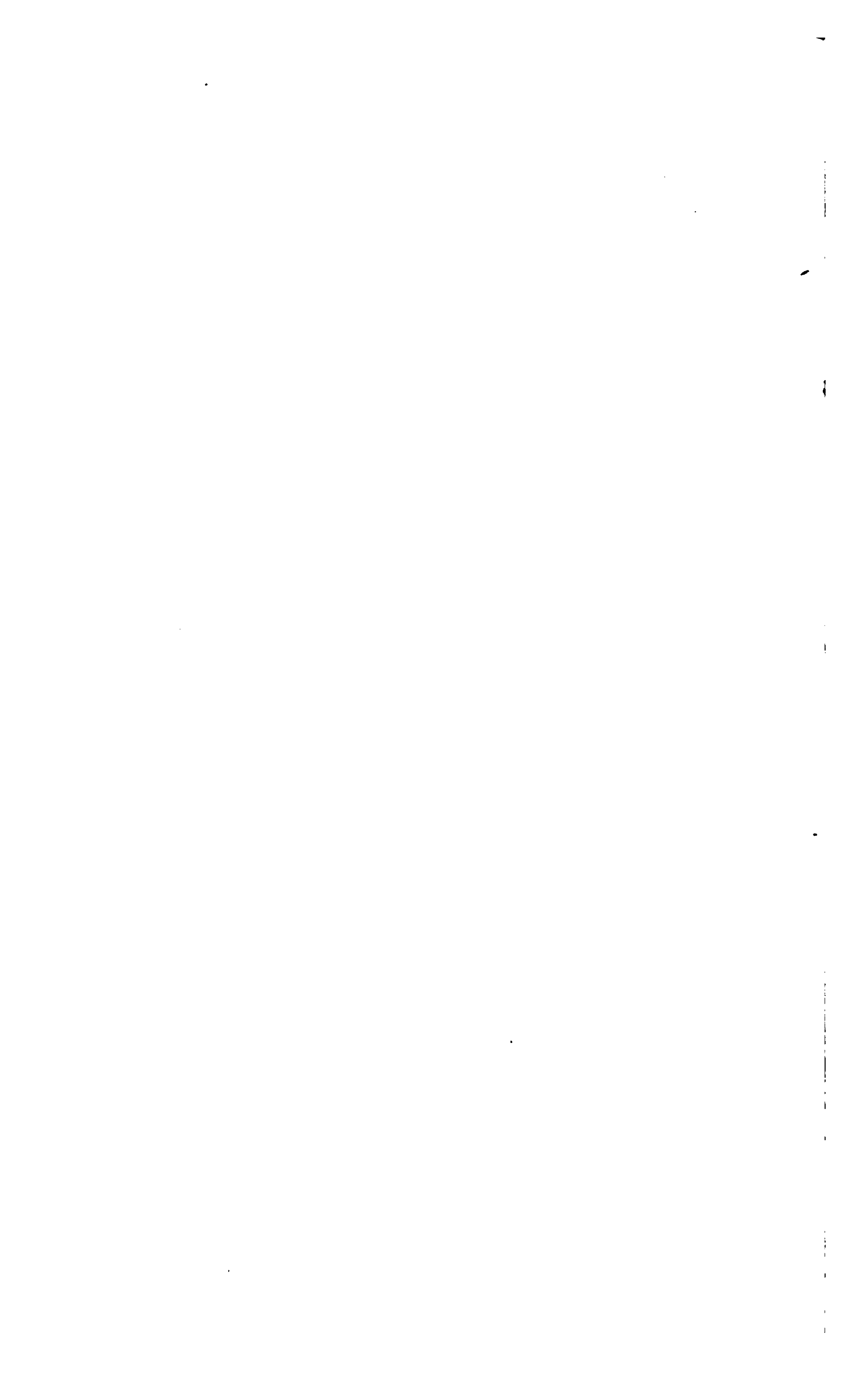
HANDBUCH

der

GESCHICHTE DER MALEREI.

> Einzelheiten der Wirklichkeit, sei es in der Gestaltung oder Aneinanderreihung der Naturgebilde, sei es in dem Kampfe des Menschen gegen die Naturmächte, oder der Völker gegen die Völker, alles, was dem Felde der Veränderlichkeit und realer Zufälligkeit angehört, kann nicht aus Begriffen abgeleitet (construirt) werden. Weltbeschreibung und Weltgeschichte stehen daher auf derselben Stufe der Empirie: aber eine denkende Behandlung beider, eine sinnvolle Anordnung von Naturerscheinungen und von historischen Begebenheiten durchdringen tief mit dem Glauben an eine alte innere Nothwendigkeit, die alles Treiben geistiger und materieller Kräfte, in sich ewig erneuernden, nur periodisch erweiterten oder verengten Kreisen, beherrscht. Sie führen (und diese Nothwendigkeit ist das Wesen der Natur, sie ist die Natur selbst in beiden Sphären ihres Seins, der materiellen und der geistigen) zur Klarheit und Einfachheit der Ansichten, zur Auffindung von Gesetzen, die in der Erfahrungs-Wissenschaft als das letzte Ziel menschlicher Forschung erscheinen.
>
> Alexander von Humboldt, Kosmos.

ERSTER BAND.



D. FRANZ KUGLER'S

HANDBUCH

der

GESCHICHTE DER MALEREI

seit Constantin dem Grossen.

Zweite Auflage

unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt

von

Dr. Jacob Burckhardt.

Erster Band.

BERLIN.
VERLAG VON DUNCKER UND HUMBLOT.
1847.

VORWORT.

Die erste Auflage des Handbuches der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen erschien im Jahre 1837. Die zehn Jahre, die seitdem verflossen, sind eine kurze Zeit für die Fortbildung der Wissenschaft, und doch ist der Standpunkt, nicht bloss der des ursprünglichen Verfassers dieses Buches, sondern auch der der wissenschaftlichen Behandlung der Kunst und ihrer Geschichte überhaupt, seitdem in vielfacher Beziehung ein anderer geworden.

Ohne dass wir es uns deutlich bewusst waren, standen wir damals noch am Ausgang derjenigen Periode, welche das für die gesammte künstlerische Auffassungsweise so einflussreiche Buch, die „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1797), eingeleitet hatte. Unsere werkthätigen Malerschulen feierten die letzte namhafte Blüthe derjenigen Kunstrichtung, die wir als die romantische zu bezeichnen pflegen. Poetisches Interesse und mannigfacher,

in seinen Resultaten immer beachtungswerther Dilettantismus hatten uns die reiche Welt der mittelalterlichen Kunstgebilde wieder erschlossen. Die Wissenschaft hatte angefangen, für die Geschichte der letzteren feste Anknüpfungspunkte zu gewinnen; Rumohr's „italienische Forschungen" waren als ein aus solchen Richtungen hervorgegangenes, doch freilich dieselben zugleich weit überragendes Werk erschienen.

Die neuen Ansichten und Forschungen vereinigten sich mit den älteren, wie sie etwa in Lanzi's Geschichte der italienischen Malerei vorlagen, nicht mehr in wünschenswerther Weise. Es war das Bedürfniss vorhanden, eine Uebersicht zu gewinnen, in welcher auch dem Neuen an gebührender Stelle sein Recht eingeräumt werde. Mein Handbuch wurde zu diesem Behuf entworfen. Es entstand aus den Blättern, die zunächst zum eigenen Studium, sodann als Leitfaden für öffentliche Vorlesungen niedergeschrieben waren; mehrere Reisen, namentlich eine kürzlich beendete italienische Reise, hatten willkommene Gelegenheit gegeben, den Schilderungen grossen Theils die Frische eigener Anschauung zu verleihen. Das Buch war, ich darf es jetzt wohl gestehen, nicht ohne etwas verwegene Schnelligkeit abgeschlossen und dem Publicum dargeboten worden. Die Nachsicht des letzteren, vielleicht auch das allgemeine Bedürfniss und vielleicht zugleich jene Frische der Abfassung liessen dasselbe indess nicht für die Verwegenheit des Verfassers büssen. Es fand schnellen Beifall; in Frankreich übertrug man grosse Stücke desselben, ohne die Quelle zu nennen, für dortige Mittheilungen; in England erschien eine mit Anmerkungen bereicherte Uebersetzung, deren erster,

die italienische Malerei umfassender Theil mit dem Namen Eastlake's, als Herausgebers, geziert ward.

Inzwischen wurden die kunsthistorischen Forschungen eifrig fortgesetzt; in Büchern und einzelnen Aufsätzen bereicherte sich das Material, namentlich für die dunkleren Zeiten der Geschichte der Malerei, auf die erfreulichste Weise. Aber auch der allgemeine Standpunkt wurde ein anderer. Je freier der wissenschaftliche Blick, je vielseitiger und unbefangener das Urtheil ward, um so weniger konnte man sich verhehlen, dass die Auffassungsweise jener romantischen Periode uns in zu enge Grenzen eingeschränkt hatte und dass diese auch vor zehn Jahren noch nicht gänzlich gebrochen waren. Wir kamen immer mehr dazu, dem, was damals als allein gültig gepriesen war, doch nur ein durch besondere Umstände und Zeitverhältnisse bedingtes Recht, Vielem, was man damals verworfen hatte, doch seine eigenthümliche, zum Theil sehr bedeutende Gültigkeit zuzugestehen. Die übertriebene Wärme, mit der die eine Richtung, die zuweilen selbst absichtslose Kühle, mit der die andre Richtung aufgefasst und behandelt war, musste allmählig nachlassen.

Ich selbst hatte für diese Fortentwickelung möglichst thätig mitzuwirken gesucht. Meinem „Handbuche der Kunstgeschichte" (1842) lag vornehmlich schon jene freiere, zunächst aus der allgemeinen kunst- und culturhistorischen Betrachtung hervorgehende Auffassungsweise zu Grunde. Es ist die Tendenz, die ein höherer Meister der Wissenschaft in jenen Worten ausgesprochen hat, welche wir dieser zweiten Auflage der Geschichte der Malerei, um wenig-

stens das neue Streben möglichst bestimmt anzudeuten, als Motto vorzusetzen gewagt haben.

Die Abfassung einer neuen Auflage der Geschichte der Malerei war bereits seit einiger Zeit nöthig geworden. Wie die betreffenden Theile des allgemeinen Handbuches der Kunstgeschichte dazu schon eine Vorarbeit enthielten, so war ich auch im Uebrigen nicht müssig gewesen, zu diesem Behuf zu sammeln. Ueber den vielfachen Mittheilungen Andrer hatte ich selbst auf mehreren neueren Reisen, und namentlich bei einem längeren Aufenthalt in den Gegenden des Mittel- und Niederrheins, mancherlei eigenthümliche Beobachtungen über dort Vorhandenes anstellen können. Indess traten äussere Verhältnisse ein, die es mir unmöglich machten, selbst Hand an die umfassende Arbeit zu legen. Ich musste dieselbe andern Händen übergeben. Nach manchen vergeblichen Versuchen war es mir endlich vergönnt, in dem gegenwärtigen Bearbeiter des Buches einen befreundeten Stellvertreter zu finden, dem die Arbeit mit voller Zuversicht zu übertragen war und der, mit meinen Ansichten und meiner gesammten Auffassungsweise schon seit längerer Zeit vertraut, zugleich ebenso viel selbständiges und eigenthümliches Wissen hinzutrug. Ueberall sind wir bemüht gewesen, uns durch gemeinschaftliche Berathung über die vorzunehmenden Veränderungen und Hinzufügungen möglichst zu verständigen.

So kann ich zum Schlusse nur den Wunsch aussprechen, dass das Buch in dieser seiner veränderten Gestalt auch den veränderten Ansprüchen der Zeit genügen und das ihm, ebenso wie den bisherigen Arbeiten des ursprüng-

lichen Verfassers, eine nachsichtige Theilnahme geschenkt werden möge.

F. Kugler.

Berlin, 1. Mai 1847.

Dem Obenstehenden habe ich als Bearbeiter einige Worte beizufügen. Wohlwollende Beurtheiler werden es entschuldigen, dass mir eine völlige Uebereinstimmung mit dem Styl und der Behandlungsweise der ersten Auflage nicht überall gelungen ist, so sehr ich mich darum bemühte. Mit grösserm Fug wird man vielleicht den ungleichartigen Maassstab tadeln, wonach ich bei der Erweiterung des Buches verfahren bin; man wird es unbillig finden, dass die alten Mosaiken, die Byzantiner, die nordische Malerei des XIV. und XV. Jahrhunderts, und die Anfänge der neuern italienischen Kunst eine so viel bedeutendere Vermehrung erhalten haben, als andere, selbst wichtigere Theile. Allein die grössere Umständlichkeit der Behandlung durfte sich nicht bloss nach dem künstlerischen Werthe und nach der Masse des aus jeder Periode Vorhandenen richten; wir mussten auch danach streben, womöglich ein brauchbares Hülfsbuch für die Culturgeschichte zu liefern, in welchem auch das minder Entwickelte und das Zerfallene, ja selbst das nur durch die Tradition Bekannte als Zeugniss des betreffenden Jahrhunderts seine Stelle fand. Hinwiederum giebt es Zeiträume, wie das XVII. Jahrhundert, in welchen der Kunstfreund nach vorhergegangener Verständigung über

den allgemeinen Standpunkt sich von selbst leicht zurechtfindet und wo die in's Breite gehende Kunst schon an sich eine Beschränkung auf ausgewählte, bezeichnende Meisterwerke gebietet. Endlich lag äusserliche Vollständigkeit nirgends in unserm Plan.

In Betreff der veränderten Anordnung, welche jetzt im Ganzen derjenigen in Kugler's „Handbuch der Kunstgeschichte“ folgt, glauben wir auf die Billigung unserer Leser hoffen zu dürfen. Die scheinbaren Vortheile, welche die Eintheilung in italienische und ausseritalienische Malerei für den Handgebrauch darbot, schienen uns minder wichtig als die Anforderungen höherer geschichtlicher Art, welche eine synchronistische Anordnung, nicht mehr ausschliesslich nach Völkern, sondern nach dem innern Zusammenhang der Entwickelung verlangten. Wenn man bloss die höchst bedeutenden Unterschiede zwischen der italienischen und der ausseritalienischen Malerei zu Anfang des XVI. Jahrhunderts im Auge hat, so mag die Trennung in zwei Hälften räthlich scheinen, im Hinblick auf das Vorhergehende und das Folgende aber gewiss nicht. Das XVII. Jahrhundert z. B. wird doch erst recht verständlich, wenn man die italienischen Eklektiker und Naturalisten mit den Spaniern und Niederländern zusammenfasst. Zu grösserer Bequemlichkeit des Nachschlagens wird überdiess ein kurzes Verzeichniss der Schulen mit dem zweiten Bande nachfolgen.

Das Material, aus welchem ich (wo meine eigene Anschauung nicht ausreichte) das neu Hinzugekommene entnahm, ist von sehr verschiedener Art; ausser den Werken von **Schnaase**, **Waagen**, **Passavant**, **Eméric-David**,

Grüneisen, Kinkel u. A. m. kamen besonders eine Reihe werthvoller Mittheilungen in den letzten Jahrgängen des Cotta'schen Kunstblattes in Betracht, worunter diejenigen von Passavant, Waagen, E. Förster, Gaye und Andern mir am förderlichsten gewesen sind; aus Gaye's Carteggio sind die bedeutendern Thatsachen nachgetragen; für Spanien ist Viardot, für Brabant Hymans benützt. Es lag eine nicht unbedeutende Schwierigkeit darin, Ergebnisse so verschiedenen Ursprunges in die Sprache eines schon vorhandenen Werkes zu übersetzen und zugleich noch eine Menge Aufzeichnungen des ursprünglichen Verfassers, sowie zahlreiche eigne Reisenotizen damit zu einem Ganzen zu verschmelzen. Sollte ich hie und da das Wesentliche aus jenen Mittheilungen nicht richtig herausgefunden haben, so bitte ich die geehrten Herrn, welchen die Wissenschaft diese Bereicherungen verdankt, zum Voraus um freundliche Nachsicht. Dass Rosini für die ältere italienische Malerei nicht mehr berücksichtigt wurde, hat seinen Grund nicht etwa in Missachtung, sondern in dem eigenthümlichen, in Italien selbst nur einer sehr getheilten Anerkennung geniessenden System, welches eine durchgängige Prüfung an Ort und Stelle fordern würde; aus der Erinnerung aber beizustimmen, wäre Vermessenheit. Dagegen ist mir die deutsche Uebersetzung des Vasari, herausgegeben von Schorn und E. Förster, durch die reichhaltigen Anmerkungen von grösstem Nutzen gewesen. Endlich geziemt es sich hier, mehrern wohlgesinnten Freunden dieses Werkes den aufrichtigsten Dank abzustatten. Hr. Dr. Stieglitz in Venedig hat uns durch eine Reihe schätzbarer Nachträge geför-

dert; Hrn. Archivar Hugot in Colmar verdanke ich mehrere Notizen; am meisten aber bin ich Herrn Professor Waagen dahier verpflichtet, welcher, abgesehen von seinen Schriften, mir auch seine gütige mündliche Belehrung nie vorenthalten hat.

Dr. Jac. Burckhardt.

Berlin, 1. Mai 1847.

Inhalt des ersten Bandes.

ERSTES BUCH.

Die Kunst des christlichen Alterthums.

ZWEITES BUCH.

Die Kunst des Mittelalters.

DRITTES BUCH.

Die Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts.

Die Uebersicht der Literatur und die Nachträge werden zu Ende des zweiten Bandes folgen.

Erstes Buch.

Die Kunst des christlichen Alterthums.

Erster Abschnitt.

Der spätrömische Styl.

§. 1. Die griechische Kunst war aus dem Boden der religiösen Anschauung des Volkes erwachsen. Die Künstler hatten den Göttern Gestalt, ausgeprägten Charakter, wirkliches Dasein gegeben. In dem Standbilde des olympischen Zeus, welches Phidias geschaffen, war der Vater der Götter selbst in die Erscheinung getreten; wer starb, ohne ihn gesehen zu haben, war nicht selig zu preisen. Die Kunst der Griechen war eine Art priesterlicher Thätigkeit. Wie sie den Schleier des Geheimnisses lüftete, welches die Gottheit verbarg, so war es ihr Amt, zugleich auch den Erscheinungen des irdischen Daseins eine höhere, religiöse Weihe zu ertheilen. Das Bildniss war kein gemeines, zufälliges Abbild der Natur; es gab dem Dargestellten das Gepräge der Heroen, es erhob ihn in ihren Kreis.

Die Römer hatten mit den griechischen Landen auch die gesammte griechische Cultur, auch die griechische Kunst erobert und sich dienstbar gemacht. Im Gefolg ihrer

Legionen breiteten sie dieselbe über die damals bekannte Welt aus. Die kolossalen und prächtigen Werke, die sie für die Zwecke des öffentlichen und des Privatlebens aufführten, wurden mit griechischen Kunstgebilden oder mit künstlerischen Arbeiten, deren Erfindung doch von den Griechen herstammte, ausgeschmückt. Jedem Gegenstande des Lebens wurde sein besondres künstlerisches Gepräge gegeben. Das, was aus der nationell griechischen Anschauungsweise hervorgegangen war, erhielt nunmehr, von seiner nächsten Heimath, von seinem nächsten Zwecke abgelöst, einen weiteren Inhalt; die griechische Form ward allgemeines Schönheitsgesetz, die griechischen Kunsttypen wurden das Material einer allgemeinen Bilderschrift. Jener unschuldsvolle Zauber, welcher über die Schöpfungen aus der selbständigen grossen Blüthezeit der griechischen Kunst verbreitet ist, musste bei diesen Wandlungen, bei diesem Umhertragen durch alle Welt freilich verloren gehen; aber die allgemeineren Grundsätze von Maass und Form, die allgemeineren Grundzüge der Gestaltung waren von den griechischen Meistern doch zu fest vorgezeichnet worden, als dass sie sofort hätten verwischt werden können. Ueberall, in den wildesten Luxus, in das roheste Verderbniss des Römerlebens hinein, war mit der griechischen Form wenigstens ein Theil des religiösen Sinnes der Griechen eingedrungen; überall sprangen dem Beschauer die Bezüge jener reichen Welt von göttlichen, heroischen, dämonischen Wesen in die Augen. Die Kunst war die mächtigste Trägerin des alten religiösen Glaubens.

1. §. 2. Da trat das Christenthum in die Welt, die Wahrheit des einen Gottes und seines Heilandes zu verkünden, die Lüge des Heidenthums aufzudecken. Eine Erneuerung der Welt, geistig, von innen heraus, sollte angebahnt werden. Das Christenthum, das nur an den geistigen Menschen Anspruch machen wollte, hatte kein unmittelbares Bedürfniss, sich mit der Kunst zu verbrüdern, wie es die heidnischen Religionen gethan. Von der Kunst aber, die es

vorfand, deren ganzes Wesen und Sein bedingt war durch die Religion des Heidenthums, musste es sich scheu zurückziehen. Künstlerisch schaffen und sich im Gedankenkreise der Mythe bewegen, war eins; wie hätte das Christenthum solches Thun seinen Anhängern gestatten, wie hätte es von da her eine Unterstützung für seine Sendung erwarten können! Und da man gar wohl erkannte, wie gewichtige Dienste, ja welchen Schutz die Kunst dem Heidenthum leistete, so entwickelte sich in dem Kampf gegen letzteres auch bald ein heftiger Widerspruch gegen die Kunst. Die Künstler, die Verfertiger der Götterbilder, galten als Boten und Diener des Teufels; wer solches Gewerbe trieb, war unfähig, das reinigende Bad der Taufe zu empfangen, bevor er dem verabscheuungswürdigen Dienste nicht völlig entsagt; wer, getauft, dennoch das alte Gewerbe wieder aufnahm, ward aus der Gemeinde ausgestossen.

Die feindliche Stellung gegen die Kunst in ihrer vorhandenen Erscheinung führte sogar zu einem Kampf gegen die künstlerische Anschauung überhaupt. Die alten Götter wirkten durch die erhabene Würde, durch den bezaubernden Reiz, den die Künstler in ihrer äussern Gestalt ausgeprägt hatten; das Christenthum wollte nur geistig wirken, ohne alles Aeussere, welches den Sinn auf irgend welche Weise hätte befangen, welches den reinen Gedanken irgend wie hätte trüben können. Ueberdiess lag es in der Natur der Dinge, dass die hart verfolgte christliche Kirche des ersten Jahrhunderts in Christo das Vorbild alles Leidens und Duldens suchte, und so durfte der hohe Gründer der reinen Lehre auf Erden auch nicht erschienen sein den alten Göttern vergleichbar, schön, majestätisch, dass man mehr auf ihn gesehen, als auf sein beseligendes Wort gehört hätte. Seine Gestalt musste klein gewesen sein, niedrig, von hässlichem Aussehen. So war er ja auch schon von den Propheten vorher verkündigt worden. „Er hatte keine Gestalt noch Schöne; wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt, die uns gefallen hätte;“ — „weil seine Gestalt

hässlicher ist, denn anderer Leute und sein Aussehen, denn der Menschenkinder.“ (Jesaias 53, 2; 52, 14.) In der That scheint dies die vorherrschende Ansicht in den ersten Zeiten der christlichen Kirche gewesen zu sein, besonders als die Judenchristen den Heidenchristen noch das Gleichgewicht hielten. Wem konnte es gelüsten, ein Heilandsbild nach solcher Anschauungsweise, den alten Götterbildern gegenüber, aufzustellen!

1. §. 3. Hiemit aber war der menschlichen Natur, war dem Bildungstriebe, der ihr von dem Schöpfer eingepflanzt ist, Gewalt angethan. Die Flucht vor der Kunst war nicht durch Mangel an künstlerischem Vermögen, sondern nur durch die äusseren Verhältnisse veranlasst; die Stellung des Christenthums zur Kunst musste sich ändern, sobald in diese äusseren Verhältnisse eine Aenderung eintrat. Als das Christenthum öffentliche Anerkennung erhielt, als es die herrschende Religion ward, ergab sich bald auch die Gelegenheit, die Kunst aus dem Dienste des Heidenthums zu lösen, sie für christliche Zwecke zu gewinnen, christliche Kunsttypen und Darstellungsweisen, im Gegensatz gegen die heidnischen, auszubilden.

2. Und ehe noch diese glänzendere Zeit gekommen war, schon in den Zeiten der Bedrückung und Missachtung, hatte sich der natürliche Bildungstrieb nicht gänzlich verläugnen lassen. Leben und Sitte des Alterthums waren allzu eng mit künstlerischen Formen durchwachsen, als dass die der neuen Lehre Huldigenden sich ganz und gar davon hätten losmachen können. Fast alles Geräth des täglichen Lebens hatte seine ausgebildete Form, seine bildliche Verzierung, die ihm nicht bloss ein anmuthiges Gepräge, sondern zugleich auch eine sinnvolle Bedeutung gab. Wenn man sich mit allen Kräften sträubte, Gegenstände abergläubischer Verehrung, mochten sie auch in höchster Vollendung ausgeführt sein, in das neue Leben hinüberzuführen, so war es doch nicht unbedingt nöthig, der äusseren unschuldigen Sitte in jeder Beziehung zu entsagen. Nun war allerdings jene

Sinnbildnerei, die sich über die Gegenstände der letzteren erstreckte, grösstentheils ebenfalls dem Mythenkreise entnommen. Adler und Blitz waren das Symbol der obersten Macht, weil sie dem Oberherrn der alten Götter zukamen; der Stab mit zwei Schlangen bezeichnete den Handel, weil Merkur diesen Stab trug; die Keule, das Sinnbild der Stärke, war ursprünglich das Attribut des Herkules; die Greifen, die man so oft in der antiken Ornamentik angewandt findet, waren Apollo heilig und erinnerten an die Geheimnisse seiner Sendung; das geheimnissvolle Symbol der Sphinx hielt die Kunde von der Oedipus-Mythe und allen Gräueln derselben lebendig, u. s. w. Diese Sinnbilder konnte man nicht beibehalten, ohne fort und fort an die Mythen, die man verabscheute, erinnert zu werden. Aber man konnte andre an ihre Stelle setzen, die keinen Bezug auf die Mythen hatten, die im Gegentheil die Hingabe an die neue Lehre bezeichneten. Die orientalische Weise der Lehre durch Gleichnisse, die sich in der heiligen Schrift so häufig findet, gab hiezu vielfache Veranlassung; man entnahm Sinnbilder unmittelbar aus diesen biblischen Gleichnissen, man erfand andre in demselben Sinne, man behielt gelegentlich auch antike Sinnbilder bei, die keinen unmittelbaren Bezug auf die Mythe hatten und zu einer christlichen Umbildung wohl geeignet waren. So entstand ein grosser Kreis von Symbolen christlichen Inhalts, die den Gegenständen des täglichen Gebrauchs, auf denen man sie anbrachte, eine höhere Weihe gaben und zugleich ein Erkennungszeichen für die Glieder der neuen Lehre waren. Sie sind die ersten Versuche einer selbständig künstlerischen Thätigkeit im Sinne des Christenthums — Erzeugnisse freier Uebereinkunft, nicht priesterlich vorgeschriebene Hieroglyphen.

3. Zu diesen Symbolen gehören zunächst zwei einfache graphische Zeichen, die als solche freilich dem Begriffe der Kunstform fast noch gar nicht unterliegen: das Kreuz und das Monogramm des Namens Christi. Das Kreuz galt schon seit frühster Zeit als Zeichen der Erlösung.

Das Monogramm wurde aus den beiden ersten Buchstaben des griechisch geschriebenen Namens Christi (*X* und *P*) zusammengesetzt, in der Regel in dieser Form: ☧. Das *X* erinnerte hiebei schon von selbst an die Kreuzform; absichtlich und zur grösseren Vereinfachung des Zeichens gab man demselben daher auch gelegentlich die einfache Kreuzstellung und bildete das Monogramm so: ⳨. In noch andern Bildungen erscheint dasselbe in dieser Weise: ☧ und ⋇. Auch fügte man dem Monogramm öfter das mystische A und O der Apokalyse hinzu: *A* ☧ *Ω*.

4. Unter den eigentlich künstlerischen Symbolen sind als die wichtigsten die folgenden hervorzuheben:

Das Lamm, zunächst Christus bezeichnend, der an verschiedenen Stellen des neuen Testaments, mit Bezug auf das Opfer, zu dem er selbst sich hingab, unter diesem Bilde angeführt wird. Zugleich aber ist das Lamm auch das Symbol der Jünger Christi, da er selbst sie öfter als seine Heerde benannt hatte. — Der Weinstock, nach dem von Christus gebrauchten Ausdrucke, der sich den Weinstock und seine Jünger die Reben nennt. — Der Fisch, allgemeines Symbol für die Jünger Christi, aber ebenso auch für ihn selbst. Zunächst vielleicht in Nachwirkung der antiken Symbolik, in der der Fisch das Element des Wassers bezeichnet, was hier als Wasser des Lebens (der Taufe) gefasst wurde. Dann mit näherem Bezug auf die Worte Christi, der seine Jünger zu „Menschenfischern“ zu machen verhiess. Das vorzüglichste Gewicht aber legte man hiebei auf ein naiv mystisches Buchstabenspiel, indem man in den einzelnen Buchstaben des Wortes *ΙΧθΥΣ* (Fisch) die Anfangsbuchstaben des Namens Christi und derjenigen Worte, welche seine göttliche Sendung bezeichneten, wiedergegeben fand: *Ἰησοῦς Χριστὸς θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ* (Jesus Christus Gottes Sohn Heiland). — Das Schiff, die Kirche bezeichnend, welche man der Arche Noah's verglich. — Der Anker, unmittelbar an das vorige Symbol sich anschliessend, auch oft von einem Fisch (Delphin) umschlungen, oder von

zwei Fischen begleitet, Sinnbild der Standhaftigkeit, des Glaubens, der Hoffnung. — Die Taube, hie und da mit einem Oelzweig, Symbol der christlichen Sanftmuth und Liebe, zugleich auch (nach der Vision des Johannes) des heiligen Geistes. — Der Phönix und der Pfau, Symbole der Unsterblichkeit. — Der Hahn, Symbol der Wachsamkeit. — Die Leier, Symbol des Gottesdienstes. — Die Palme, Symbol des Sieges, wie bei den Heiden, womit hier aber vorzugsweise der Sieg über den Tod gemeint war. — Die Garbe mit Trauben u. a. m., woran sich dann noch alttestamentliche Sinnbilder und Anspielungen anschliessen, wie: der Hirsch an der Quelle, die eherne Schlange, die Bundeslade, der siebenarmige Leuchter, die Schlange im Paradies; — endlich das Kreuz in mehr oder minder reicher Zusammenstellung mit andern symbolischen Zeichen, mit Blumen und Krone, oder auf einem Berge stehend und darüber eine Taube, oder in einem Kranze angebracht. (Eine reichhaltige Reihe dieser Symbole in S. Apollinare in Classe bei Ravenna, in den Bogenfüllungen.)

§. 4. Aber die Sitte des Alterthums verlangte eine 1. bedeutendere künstlerische Umgebung, als durch dies oder jenes schlichte Symbol gewährt werden konnte. Nicht alle Anhänger des Christenthums waren aus so niederem Stande oder so hartnäckige Eiferer, dass ihnen die Kunst an sich gleichgültig oder verhasst gewesen wäre; nicht alle Zeiten waren so voll Noth und Bedrückung, dass man nur auf die Glorie des Märtyrerthums Bedacht zu nehmen gehabt hätte. Auch war mit der Bekehrung zum Christenthum keineswegs die Nothwendigkeit verknüpft, den gebildeten Lebensverhältnissen und den Bedürfnissen derselben zu entsagen. War somit durch jene einfachen, zunächst nur für dekorative Zwecke bestimmten Zeichen die Richtung angebahnt, wie man dem inneren Triebe zu genügen vermochte, ohne mit den Typen der heidnischen Darstellungsweise in eine missliche Berührung zu gerathen, so konnte man im Verfolg

dieser Richtung allmählig auch zu höheren und umfassenderen Kunstdarstellungen fortschreiten.

2. Die heftige Scheu vor dem Bilderwesen des Heidenthums ging natürlich gleichen Schritt mit der Heftigkeit des Kampfes zwischen neuer und alter Lehre. In Zeiten ruhigerer Betrachtung musste man einsehen, dass die Sache doch auch ihre andre Seite habe. Jene grosse Verallgemeinerung, welche den griechischen Kunstformen unter der Römerherrschaft zu Theil geworden war, hatte ihnen in der That viel von der Kraft ihres geistigen Gehalts genommen. Statt den dargestellten Gegenstand unmittelbar zu bezeichnen, waren sie häufig zu blossen Trägern des allgemeinen Begriffs, zu Symbolen im umfassenderen Sinne, geworden. Sie beschäftigten mehr den Gedanken, als dass sie unmittelbar auf das Gefühl wirkten. Je mehr der naive Glaube an die alte Mythe verfiel, um so mehr wuchs diese rein symbolische Anwendung der alten Kunsttypen. Der letzte Aufschwung der alten Kunst, den wir von der spätern Zeit des zweiten Jahrhunderts n. Chr. G. an besonders aus den Reliefs der Sarkophage kennen, zeigt uns dies aufs Deutlichste. Die Mythen des Meleager, der Niobiden, die von Amor und Psyche u. s. w. werden hier nicht mehr vorgestellt, um dem Beschauer die poetische Existenz dieser Personen und ihrer Schicksale zu vergegenwärtigen, sondern um unter solchen Bildern die Gedanken des Unterganges, des Todes, des zukünftigen geläuterten Daseins auszudrücken. Die mythische Form des Vortrages war ein fast unschuldiger Behelf zum Ausdruck des reinen Gedankens.

3. Indem sich solchergestalt das Band zwischen Kunst und heidnischer Religiosität aufzulockern begann, musste die erstere auch für die Christen einen Theil ihres gefährlichen Charakters verlieren. Man konnte es wagen, dem Kunstbedürfniss zu genügen und über die Beschaffung der schlichtesten Symbole hinauszugehen. War man durch diese schon auf ein bestimmtes Feld künstlerischer Anschauungen geführt worden, so diente die symbolisirende Kunstthätig-

keit, die sich gleichzeitig für heidnische Zwecke immer mehr geltend machte, dazu, ähnlich Umfassendes auch für christliche Zwecke zu versuchen. Blieb die unmittelbare Vergegenwärtigung des Heiligen, zumal bei der entschieden spirituellen Tendenz der Zeit, misslich, so konnte man doch symbolische Darstellungen finden, die, gleich jenen heidnischen Sarkophag-Reliefs, den Inhalt der neuen Lehre vielgestaltig, ansprechend und wirkungsreich andeuteten, ohne das scheue Gefühl durch Verkörperung des Unfassbaren zu verletzen. Die biblischen Gleichnissreden und vieles Andre gaben hiezu die vielseitigste Gelegenheit.

§. 5. Vor Allem musste es darauf ankommen, ein symbolisches Bild solcher Art für den Heiland selbst und seine erhabene Sendung zu finden, welches, im Gegensatz gegen jene kunstlosen graphischen Zeichen des Kreuzes und des Monogrammes, gegen jene nicht sehr bestimmten Symbole des Lammes, des Weinstocks, des Fisches, dem Auge in künstlerisch eindringlicher Wirkung gegenüberträte. Die Erinnerung an die eignen Worte Christi entschied sehr bald über die Wahl des Gegenstandes. Christus selbst hatte gesagt: „Ich bin ein guter Hirt.“ Er hatte den Jüngern von dem Hirten erzählt, der das verlorne Schaf zu suchen in die Wüste gehe und dasselbe, wenn er es gefunden, auf seine Achsel mit Freuden lege, der sein Leben lasse für seine Schafe; er war als solcher auch schon von dem Propheten bezeichnet worden. So ward Christus als guter Hirt dargestellt, und unzählige Mal finden wir ihn in dieser Vergegenwärtigung auf den frühesten christlichen Kunstwerken aller Gattungen, selbst als Statue. Bald sehen wir ihn inmitten seiner Schafe, allein oder mit Gehülfen, ein Schaf liebkosend oder eine Hirtenflöte in der Hand, bald erscheint er trauernd über das verlorene Schaf, und dann, wie er das wiedergefundene auf den Schultern trägt; letztere Vorstellung war die häufigste von allen und fand sich schon zu Tertullians Zeit in der Regel auf den gläsernen Abendmahls- und Agapenkelchen vor. Gewöhnlich ist er als

idealer Jüngling dargestellt, zuweilen als bärtiger Mann; in einfach hochgeschürztem Gewande, oft auch mit dem kurzen über die Schultern hängenden Regenmantel der Hirten. Ein anmuthig idyllischer Zug, der unwillkührlich zu stillen Betrachtungen reizt, geht durch alle diese Darstellungen. Wohl geeignet, ernste, wenn auch eben nicht erschöpfende Gedanken anzuregen, ist es zugleich der Gegenstand einer heitern künstlerischen Dekoration, die sich vortrefflich der antiken Dekorationsweise, wie dieselbe damals noch das gesammte äussere Leben erfüllte, anschliessen musste; ja indem man bisweilen von dem „guten Hirten“ ausgehend das Hirtenleben überhaupt in seinen verschiedenen Situationen darstellte, gewann man einen harmlosen Ersatz für die bisherigen mythischen, zumal bacchischen Darstellungen.

2. In ganz ähnlichem Sinne erweiterte sich das Symbol des Weinstockes zu umständlichen Scenen der Weinbereitung durch nackte Kinder oder Genien, wie wir sie an Sarkophagen und in Gruftmalereien der frühesten Zeit öfter dargestellt finden. Auch das Gegenstück des guten Hirten, nämlich Christus als Fischer, fehlt nicht, und selbst als Richter im Wettkampfe (Agonothet) wurde er, obwohl nicht häufig, sinnbildlich dargestellt.

3. Eine seltene und für den ersten Augenblick sehr befremdliche Darstellung, die auf Christus gedeutet werden muss, ist die des Orpheus, der mit den Tönen seiner Leier die Thiere des Waldes an sich lockt. Die Aufnahme einer, der antiken Mythe angehörigen Person in den Kreis der christlichen Anschauungen wird erklärlich durch die grosse Hochachtung, die die reineren orphischen Lehren auch bei den christlichen Kirchenvätern fanden und durch die Analogieen, die man in der Mythe des Orpheus mit der Geschichte Christi und vielleicht noch mehr mit dem Wesen des die Heiden und Barbaren bändigenden Christenthums zu finden glaubte. In der phrygischen Tracht, welche die spätere antike Kunst ihm ertheilt, sitzt Orpheus, mit der Leier, von Thieren umgeben, zwischen Bäumen, wobei sich

eine gewisse Verwandtschaft mit einigen Darstellungen des guten Hirten nicht verkennen lässt. Wenn indess ein so gewagtes Sinnbild beim Fortschreiten der christlichen Kirchenlehre bald verschwand, so hielten sich andere, unschuldigere Ausdrucksweisen der alten Kunst, so innig sie auch mit der heidnischen Naturreligion zusammenhingen, desto länger. Das Merkwürdigste in dieser Art sind die Personificationen der Natur, wie sie den Alten bei ihrer geflissentlichen Beschränkung auf die Menschengestalt geläufig geworden waren: bis tief ins Mittelalter wird noch immer hie und da der Fluss durch einen Flussgott, das Gebirge durch einen Berggott, die Stadt durch eine Göttin mit der Mauerkrone, die Nacht durch ein Weib mit Fackel und sternbesäetem Schleier, die Morgenfrühe durch einen Knaben mit Fackel, der Himmel durch einen Mann der einen Schleier über seinem Haupte schwingt, sinnbildlich dargestellt, und Manches dieser Art lässt sich bis in's XIII. Jahrhundert hinein nachweisen. Andere heidnische Gestalten, wie z. B. die nackten Kindergenien, welche schon das spätere Alterthum mehr nur in decorativem Sinne gebildet hatte, dauern wenigstens bis ins V. Jahrhundert, und selbst der späte Mythus von Amor und Psyche kommt noch an christlichen Sarkophagen vor, vielleicht indem man ihn auf die ewige Liebe umdeutete. 4.

Indessen konnte der so reiche epische Gehalt der heiligen Schriften einer noch immer ungeheuer ausgedehnten Kunstübung und dem Drange nach künstlerischer Gestaltung, wie er im römischen Reiche vorhanden war, sich auf die Länge nicht entziehen, so sehr sich auch ein Rest heiliger Scheu vor der unmittelbaren Darstellung Christi und seiner Geschichte geltend machen mochte. Hier trat nun vermittelnd jene schon dem apostolischen Zeitalter eigene theologische Anschauungsweise ein, welche, über den gewöhnlichen Begriff der messianischen Weissagung hinausgehend, die Personen und Ereignisse des alten Testamentes überhaupt als Vorbilder derjenigen des neuen auffasste. So wurde 5.

es möglich, das neue Testament unter dem Gewande des alten darzustellen, und dem Verlangen nach historischer Composition ohne Anstoss Genüge zu leisten, wenn auch nicht immer auf schöne und tiefsinnige Weise. Sehen wir z. B. den Abraham dargestellt, welcher im Begriff ist, seinen Sohn zu opfern, so wird darunter Gott verstanden, der „also die Welt geliebt hat, dass er seinen eingebornen Sohn dahingab.“ Sehen wir den Moses, welcher einen Bach aus dem Felsen schlägt, und Kniende, die daraus trinken, so deutet diess auf Christi wunderbare Geburt aus dem Schoosse der Jungfrau; er ist, nach dem Worte des Propheten, „der Heilsbrunnen, aus dem mit Freuden Wasser geschöpft wird;“ er ist „der geistliche Fels, von dem sie trunken.“ Sehen wir den Hiob, den von schmerz- und ekelhafter Krankheit Gepeinigten, und seine Freunde bei ihm, die sich vor dem pestartigen Geruch Mund und Nase zuhalten, so stellt uns dies die Schmach Christi dar, denn „er war der Allerverachtetste und Unwertheste, voller Schmerzen und Krankheit; er war so verachtet, dass man das Gesicht vor ihm verbarg;“ u. s. w. Daniel, in der Löwengrube stehend, ist wiederum Christus, der in das Thal des Todes hinabgefahren, aber lebendig wieder erstanden ist; seine nach altchristlicher Weise betend ausgebreiteten Arme scheinen zugleich auf die Stellung des Gekreuzigten hinzudeuten. Elias, der auf der Quadriga gen Himmel fährt, stellt die Himmelfahrt Christi vor. U. a. m. Besonders häufig wird die Geschichte des Jonas gebildet, wie er nackt über den Bord des Schiffes geworfen und von dem ungethümen Fisch verschlungen wird, und wie ihn dann der Fisch wiederum an das Land speiet; die beliebteste und verständlichste Andeutung des Todes und der Auferstehung Christi. Allmählig werden (z. B. an Sarkophagen) neben diesen alttestamentl. Darstellungen auch solche des neuen Testamentes häufiger, aber erst die Kunst des Mittelalters hat beide Gattungen reihenweise in strengem Parallelismus nebeneinander, und zwar unzählige Male, behandelt.

§. 6. Bald musste sich übrigens bei dem gewaltigen 1. Vordringen des Christenthums der Fortschritt vom Symbolischen zum Historischen, zur unmittelbaren Darstellung Christi und seiner Lebensgeschichte von selbst ergeben, und so finden wir den Erlöser (vielleicht schon an Werken aus der Zeit Constantins des Grossen) sitzend in Mitten seiner Jünger, oder in Vollziehung irgend einer Handlung göttlicher Allmacht begriffen, wie er z. B. Blinde und Gichtbrüchige heilt, wie er das Wunder mit den Broden bei der Speisung der Fünftausende, oder das mit den Weinkrügen bei der Hochzeit zu Cana vollbringt, oder den mumienartig eingehüllten Lazarus erweckt; ebenso bezeichnet „die Huldigung der Magier" (deren Dreizahl hier zum ersten Mal sich feststellt), und „Christus als Lehrer in der Synagoge" seine göttliche Macht und Würde. Auch der Einzug in Jerusalem ist, wo er vorkömmt, als Akt der Verherrlichung und als Symbol der Wiederkunft (nicht als Anfang der Leiden) aufzufassen, denn es lag in der Natur einer so eben dem antiken Göttercultus entrissenenen Kunst begründet, an dem neuen Gotte nicht die passive, sondern die aktive Seite, nicht das Leiden, sondern die Allmacht hervorzuheben; wesshalb denn auch die Passions- und Kreuzigungsbilder erst ganz spät (seit dem VIII. Jahrhundert) den Kreis der Darstellungen aus dem Leben Christi abschliessen. Nicht 2. minder war es der antiken Kunst gemäss, dass sie theils in Ermangelung sicherer Tradition, theils nach innerm Antriebe (weniger wohl aus religiöser Scheu vor individueller Ausbildung der Persönlichkeit Christi) sich zunächst ein freies Ideal des Erlösers schuf, und zwar meist eine fast noch knabenhafte Jünglingsgestalt, die mit den Genien des Heidenthums einige Aehnlichkeit hat, übrigens mit einer Tunica bekleidet ist. (Gott Vater wird bisweilen auf eben dieselbe Weise dargestellt, z. B. an einem Sarkophage des Vaticans, meist aber schon in Gestalt eines bärtigen Alten.) Erst etwas später, doch noch im IV. Jahrhundert, kommt derjenige porträtartige Christustypus zum Vorschein, welcher sich

dann das ganze Mittelalter hindurch mit wenigen Veränderungen geltend gemacht hat, und welchem wir hier eine kurze Betrachtung zu widmen haben.*)

3. Die ersten Bildnisse Christi finden sich nicht in der rechtgläubigen Gemeinde (wie schon oben angedeutet wurde) sondern bei Häretikern und bei Heiden, z. B. in der Hauskapelle des Kaisers Alexander Severus (um 230), wo das Bild Christi neben denjenigen des Apollonius von Tyana, des Abraham und des Orpheus stand, obwohl hier gewiss eher an eine Idealgestalt als an ein eigentliches Porträt zu denken ist.**) Noch Eusebius von Cäsarea weigert sich aus religiösen Gründen gradezu, der Schwester Constantins ein Bildniss Christi zu verschaffen, und sogar ein Jahrhundert später erklärt Augustin, man wisse von Christi körperlichem Aussehen gar nichts. Allein die Tradition davon, und wäre sie auch ohne allen historischen Kern ganz willkürlich erfunden gewesen, musste dem damaligen, grossentheils erst dem Heidenthum entrissenen Geschlecht so wichtig, und der verhältnissmässig nur kurzen Zwischenzeit wegen so glaublich vorkommen, dass aller Theologie zum Trotze die Bildnisse Christi doch überhand nahmen, mochte man nun die Ueberlieferung zurückführen auf ein von Jesus selbst, oder von Pilatus, oder vom Apostel Lucas, oder (nach späterer Ansicht) von Nicodemus gefertigtes Bildniss, oder auf einige zwar unächte, aber doch alte schriftliche Aufzeichnungen, wie z. B. der Brief des Lentulus an den römischen Senat, der seiner ursprünglichen Abfassung nach

*) Die Literatur hierüber am Besten bei: Gieseler, Kirchengeschichte I, §. 24. — Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen II, S. 1—25. — Augusti, Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte 1841, S. 48 u. f.

**) Vielleicht giebt uns ein uraltes, möglicherweise schon dem dritten Jahrhundert angehörendes, stark restaurirtes Mosaik des *museo cristiano* im Vatican einen Begriff von der Art, wie sich die aufgeklärten Heiden Christum denken mochten. Es ist ein bärtiger Profilkopf, der ungefähr dem damaligen Philosophentypus entspricht.

wohl noch dem dritten Jahrhundert angehören kann. Lentulus (den man — jedoch wider die Geschichte — zum Vorgänger des Pilatus in der Statthalterschaft von Palästina macht) schildert Christum: „als einen Mann von hohem „Wuchs, von ernstem und imposantem Antlitz, welches Die, „so ihn sehen, sowohl lieben als fürchten können; seine „Haare sind weinfarben (wahrscheinlich ist hier eine ganz „dunkele Farbe gemeint), und bis zu den Ohren straff und „glanzlos, von da bis auf die Schultern aber gelockt und „glänzend; von den Schultern wallen sie abwärts und sind „gescheitelt nach der Sitte der Nazaräer (irrthümlich statt „Nasiräer). Die Stirn ist eben und heiter, das Gesicht „ohne Flecken, angenehm durch eine mässige Röthe. Die „Miene ist edel und einnehmend, Nase und Mund ohne „Tadel, der Bart reichlich und von der Farbe des Haupt„haares, in der Mitte gespalten, die Augen blau und leuch„tend... Er ist der Schönste unter den Menschenkindern." *) — Aehnlich ist die Beschreibung, welche, um die Mitte des VIII. Jahrhunderts, Johannes von Damascus, wie er sagt, nach alten Schriftstellern, von Christi Aussehen abgefasst hat. Jesus sei, so heisst es bei ihm, gewesen: „von „stattlichem Wuchs, mit zusammengewachsenen Augbraunen, „schönen Augen, regelmässiger Nase, lockigem Haupthaar, „etwas gebogen, von schöner Farbe, mit schwarzem Bart „und weizengelber Gesichtsfarbe ähnlich wie seine Mutter „(worauf überhaupt grosses Gewicht gelegt wird), langen „Fingern," u. s. w. Spätere Nachrichten sind mehr ausgeschmückt und folgen in gewissen Einzelheiten der Gesichtsformen augenscheinlich schon den bildlichen Darstellungen späterer Zeit. **)

4. 5.

---

*) Nach der bei Didron (*Hist. de Dieu* S. 229) mitgetheilten Recension.

**) Erst im Mittelalter tritt die Sage vom Schweisstuch der heil. Veronica auf, in welchem sich das Antlitz des leidenden Erlösers eingedrückt haben soll.

1. §. 7. Die meisten Sarkophagreliefs stellen Christum, wie schon bemerkt, noch in idealer Jugendlichkeit, seltener als bärtigen Mann in der Toga dar, wie er z. B. zwischen den Aposteln über der symbolischen Figur des Himmels thront, oder wie er auf einem Berge steht, aus welchem die vier Paradiesesströme hervorquellen, oder auch in einer der obenerwähnten Scenen wunderthätiger Allmacht. Die ersten porträtartigen Darstellungen hingegen finden sich unter den Malereien der Katakomben von Rom, welche überdiess nebst jenen von Neapel in ihren symbolischen Bildercyclen den Kreis der ältesten christlichen Darstellungen auf die eigenthümlichste Weise zusammenfassen.

2. Die Katakomben von Rom*), meist unweit von den Stadtthoren gelegen, waren ursprünglich Puzzolangruben, theilweise wohl aus der Zeit der Republik, und wurden ausserdem schon frühe als Beerdigungsplätze für geringes Volk und für Sklaven gebraucht. Aus diesem und aus anderen Gründen gemieden und verrufen, dienten sie der verfolgten Gemeinde als Versammlungsort, als Versteck, und insbesondere als Grabstätten ihrer Verstorbenen, zumal der Märtyrer, indem die Christen den heidnischen Gebrauch der Leichenverbrennung (der ohne diess in der Kaiserzeit sehr abnahm) von Anfang an missbilligten. Einige, wahrscheinlich von den Heiden aufgegebene und vergessene Gruben dieser Art wurden insgeheim zu sehr grossen, verworrenen Labyrinthen enger, hie und da sich kreuzender Gänge ausgedehnt, an deren Seiten die niedrigen Grabnischen angebracht sind; manche Gänge schliessen mit kleinen, architektonisch ausgebildeten, oben in Form eines Gewölbes ausgehauenen Räumen, wo in bedrängten Zeiten der Gottesdienst, hauptsächlich aber die Märtyrerfeste gefeiert wurden. Als man im XVI. und XVII. Jahrhundert, zur Zeit der kirchlichen Restauration, diese Grabstätten der Märtyrer neu

*) Eine anschauliche Schilderung s. bei Kinkel, Gesch. d. bild. Künste I., S. 180 u. f.

entdeckte und eifrig durchforschte, fand man Wände, Nischen und Decken dieser kleinen Gemächer mit den mannigfachsten Malereien bedeckt, die leider seitdem durch den Zutritt der Luft und noch mehr durch den Fackeldampf so gut als unsichtbar geworden, in den damals erschienenen Kupferwerken aber nicht so abgebildet sind, dass wir den Styl danach hinlänglich beurtheilen könnten. Die vorzüglichsten, sinnvollsten und grossartigsten Malereien fand man in den Katakomben des heil. Papstes Calixtus an der Via Appia, unter der Kirche San Sebastiano, andere von geringerer Bedeutung in denjenigen von S. Saturnino, S. Priscilla, S. Ponziano, S. Marcellino, S. Lorenzo u. s. w.*)

3. Die ältesten Gemälde dieser Katakomben, so weit wir sie jetzt nach den geringen Ueberresten und nach den Abbildungen beurtheilen können, zeigen eine grossartige Anordnung des Ganzen, eine Raumeintheilung und Verzierungsweise, welche der Behandlung der Wandmalereien der bessern Kaiserzeit noch sehr nahe stehen, und einen eigenthümlich feierlichen und edeln Styl, wenn auch die Technik im Einzelnen bereits mangelhaft sein mochte. Durch die Anschauungen einer neuen Religion dringt hier der Geist des (wenn auch innerlich vielfach erschütterten) antiken Lebens und der antiken Kunst noch einmal siegreich hindurch, und umkleidet die Märtyrergräber mit ernstem und heiterm symbolischem Schmuck in einem ganz ähnlichen Sinne wie er auch die spätern heidnischen Gräber ausschmückte. Schon die Wandnischen sind mit Darstellungen

*) Noch unvollendetes Hauptwerk: *Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo, disegnati ed illustrati per cura di G. M. (Marchi). Roma* 1844 u. f. — *Raoul-Rochette: Tableau des catacombes de Rome etc. Paris* 1837. (Uebersicht.) — Dess.: *Premier mémoire sur les antiquités chrét.; peintures des catacombes. Paris* 1836. 4. — Sodann die ältern Kupferwerke: *Bosio: Roma sotterranea.* — *Aringhi: Roma subterranea novissima.* — *Bottari: Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma.* — Einzelne gute Durchzeichnungen bei D'Agincourt, Malerei, Tab. 8 bis 11.

verziert, noch reicher aber die Decken. Leichte Arabesken, welche bei aller Rohheit der Ausführung noch oft genug an Pompeji und an die Titusthermen erinnern, theilen einzelne rings um ein Mittelbild angeordnete Felder ein, in welchen nun die ganze Stufenreihe jener Sinnbilder auftritt, von dem bloss decorativ angebrachten Delphin, dem Lamm, der Taube, und von den Darstellungen des Hirtenlebens und der Weinlese bis zu den alttestamentlichen Vorbildern, von welchen die Geschichte des Jonas und des Moses, als Vorbedeutungen der Auferstehung und der Erlösung, am häufigsten vorkommen. Einem inneren Kreise oder auch bloss dem Mittelbilde sind die Darstellungen Christi zugetheilt, der meist als guter Hirt, oder als Wunderthäter in idealer Jünglingsgestalt, in zwei Beispielen aber, wie schon erwähnt, 4. unmittelbar als Bildniss aufgefasst ist. Eines dieser Beispiele, das vierte Gemach der Calixtusgruft, wahrscheinlich aus constantinischer Zeit, mag hier, um von der Anordnung und Zusammenstellung der Malereien in den Katakomben überhaupt einen Begriff zu geben, in kurzer Beschreibung folgen.*)

Das Gemach ist viereckig; jede der vier Wände (mit Ausnahme der Eingangsseite) ist mit einer im Halbkreisbogen geschlossenen Nische versehen.

Erste Wand (dem Eingang gegenüber). In der Nische: Orpheus. — Ueber den Bogen, in der Mitte, die Anbetung der Könige, von welcher Darstellung aber nur noch Maria mit dem Kinde, und hinter ihr Architekturen (Bethlehem) erhalten sind. Zur Linken, tiefer, steht ein Mann, welcher emporweist, ohne Zweifel der Prophet Micha, in Bezug auf seine Prophezeiung über Bethlehem (Micha V. 1). Zur Rechten, Moses, der den Wasserquell aus dem Felsen schlägt. — Der Inhalt des Ganzen bezieht sich demnach auf die Geburt Christi.

Zweite Wand (links vom Eingange). In der Nische:

*) Aringhi, l. l. lib. III. c. 22.

Daniel zwischen den Löwen. — Ueber dem Bogen: das Mittelbild erloschen. Links, ein sitzender Mann, in der Stellung wie Hiob häufig dargestellt wird. Rechts, Moses, der die Schuhe von seinen Füssen bindet; der Bezug dieser Darstellung dürfte, bei dem Mangel des Mittelbildes, nicht bestimmt anzugeben sein. Das Ganze ist ohne Zweifel auf Christi Leiden und Tod zu deuten.

Dritte Wand (rechts vom Eingange). In der Nische: die Himmelfahrt des Elias. — Ueber dem Bogen: in der Mitte Noah, aus der Arche hervorschauend, zu dem die Taube kömmt. Links, eine jener häufig vorkommenden betenden Gestalten (Oranten), welche gewöhnlich als Bildnisse Verstorbener aufgefasst werden, wahrscheinlicher aber nur eine allgemeinere Bezeichnung der Anbetung oder der Fürbitte sind. Rechts, die Auferweckung des Lazarus. — Das Ganze in Bezug auf die Auferstehung Christi.

Ueber all diesen historischen und symbolischen Darstellungen in Bezug auf Christus sieht man sodann an der Decke, in einem grossen Medaillon, von reichen Ornamenten (Arabesken mit Tauben) eingefasst, sein eigenes Brustbild; es ist nackt, über die linke Schulter ein Gewand geworfen; das Gesicht oval, mit gerader Nase, gewölbten Augenbraunen, einer ebenen und ziemlich hohen Stirn; der Ausdruck ernst und milde; das Haar, auf der Stirn gescheitelt, wallt gekräuselt auf die Schultern herab; der Bart ist nicht stark, kurz und gespalten; das Aussehen ist das eines Mannes von 30 bis 40 Jahren. Zwar wird das Bild weder durch Inschrift noch durch sonstige Zeichen als Christus erklärt; dass es aber keine andere Person vorstellen könne, geht sowohl aus der bedeutsamen Stelle hervor, die es in dem Gemache einnimmt, und auf die sich alle übrigen darin enthaltenen Darstellungen zu beziehen scheinen, als auch aus der bedeutenden Grösse, darin es ausgeführt ist. Ein fernerer Grund, welcher wenigstens beweist, dass wir nicht etwa das Bildniss eines Verstorbenen vor uns haben, liegt in der Tracht; während nämlich die gewöhnlichen Porträtfiguren in

5.

den Kunstwerken des IV. Jahrhunderts mit der damaligen, von der Kleidung der guten römischen Zeit schon sehr abweichenden Modetracht angethan sind, behalten die Personen des alten und neuen Testamentes, und so auch das eben besprochene Christusbild eine ideale antike Tracht, oder (wie an den meisten Sarkophagen) wenigstens die alte römische Toga und die lange Tunica bei.

6. Ein anderes Brustbild Christi befand sich in den Grüften von San Ponziano (an der Via Portuensis). Es ist, bis auf einige wenige Abweichungen, dem eben beschriebenen im Charakter ziemlich ähnlich, jedoch bekleidet und mit gewissen Eigenthümlichkeiten, die bereits auf eine etwas spätere Zeit der Darstellung zu deuten scheinen. Mit dem Briefe des Lentulus stimmen beide, wenn nicht streng, doch im Allgemeinen überein und Bildnisse und Beschreibungen zusammen erweisen, dass bereits die ältesten christlichen Künstler in der Porträtdarstellung von Christi Persönlichkeit nicht nach Willkür verfuhren, sondern einer bestimmten, vom griechischen Ideal bedeutend abweichenden Tradition folgten, und auch in dieser Beziehung der Folgezeit die Hauptlinien vorgezeichnet haben. (Die Mutter Christi kommt in den Gruftbildern dieser frühern Zeit nur so selten und bloss beiläufig vor, dass sich für sie noch kein besonderer Typus feststellte.)

7. Ein anderes berühmtes Wandgemälde der Gruft des heil. Calixtus dürfen wir schon um seiner antiken Schönheit willen nicht unerwähnt lassen. In und über dem Bogen einer Wandnische sind eilf kleine Genien zwischen Weinranken dargestellt in eifriger Beschäftigung mit der Weinlese; in der Nische selbst sieht man Christus als Jüngling, eine Rolle in der Linken, lehrend zu einer Anzahl von Zuhörern gewandt, was gewöhnlich auf sein Auftreten in der Synagoge von Nazareth gedeutet wird. Auch das Leben der Gemeinde ist hie und da in den Katakomben geschildert; wir sehen sie am Triclinium beim Liebesmal versammelt; sogar Taufhandlungen, Trauungen und Versammlungen christlicher Lehrer

8. kommen vor. — Da die Katakomben noch mehrere Jahr-

hunderte nach Constantin als Orte der Verehrung zugänglich blieben und fortwährend ausgeschmückt wurden, so gehören ihre Malereien theilweise auch viel spätern Perioden an, aus welchen wir anderweitige ungleich wichtigere Kunstwerke besitzen, wesshalb wir uns hier auf die ältesten, noch der Kaiserzeit angehörenden beschränkt haben. — Die Katakomben von Neapel sind zwar in ihrer Anlage grossräumiger als die römischen, enthalten aber nur einige wenige Wandmalereien aus früher christlicher Zeit, die beträchtlich roh ausgeführt, aber in der strengern Zeichnung und dem pastoseren Farbenauftrage der antiken Kunst noch immer verwandt erscheinen.

§. 8. So war nun, um das Gesagte in wenigen Worten zusammenzufassen, trotz der anfänglichen heftigen Abneigung der Kirchenlehre, die alte Kunst mit unwiderstehlicher Macht in das Christenthum eingedrungen; vom blossen Erkennungszeichen war man fortgeschritten zum künstlerisch gestalteten Sinnbild, zur alttestamentlichen Symbolik, und bald wurde Christus unmittelbar, theils in idealer Gestalt, theils mehr als Bildniss dargestellt. Auf eine höchst bedeutsame Weise schliesst sich die altchristliche Symbolik, insofern sie in der dargestellten Form noch einen tiefern Inhalt ahnen lässt und das Gemüth des Beschauers zu eigener, mitschaffender Thätigkeit anreizt, an die spätere heidnische Kunst an, welche die Mythen auch schon sinnbildlich, als Hülle eines allgemeinen Gedankens zu gestalten pflegte. Mag auch jene höhere Begeisterung für Kraft, Fülle und Schönheit der Form als solcher aus der Kunst der späteren Kaiserzeit gewichen sein, mag die ganze Darstellungsweise dieser Kunst ebenso wie die Formen des Staates und des Lebens überhaupt als ein zersprengtes Gefäss, als ein abgetragenes Kleid erscheinen, so bilden doch diese Sarkophage und Gruftgemälde in ihrer stylistischen Anspruchslosigkeit, in dem ruhigen Ernst der Gestalten, in ihrer schlichten Beschränkung auf den einfachsten Ausdruck eines geistigen Gehaltes einen

angenehmen Gegensatz gegen den Bombast späterer heidnischer Arbeiten.

2. Von der Technik und den Kunstmitteln der constantinischen Epoche geben uns übrigens viele Werke einen verhältnissmässig noch immer weit bessern Begriff, als man z. B. nach den plumpen und hässlichen Sculpturen des (vielleicht eilig zusammengebauten) Constantinsbogens gewöhnlich anzunehmen geneigt ist. Noch war die bald tausendjährige Tradition der antiken Kunstübung mächtig genug, um hie und da den innerlichsten Verfall zu verbergen und übersehen zu lassen. Allerdings sind die alten Gesetze der Körperdarstellung schon vielfach hintangesetzt; in den Sarcophagreliefs erscheinen Köpfe und Extremitäten oft zu gross, in den Malereien dagegen die Verhältnisse oft zu lang, in beiden die Stellungen und Motive conventionell, die Bezeichnung der Gelenke mangelhaft, die Falten wenn auch hie und da schön gedacht, doch in der Ausführung flau. Aber noch überrascht uns manche lebendig empfundene Gestalt und zumal unter den Porträts eine nicht unbedeutende Gabe des Individualisirens. Das Ornament bleibt noch lange Zeit anmuthig wenn auch ohne strenge Schönheit; endlich steht die Sauberkeit der Ausführung (z. B. in den elfenbeinernen Diptychen) hinter ähnlichen Werken der besten Zeit nicht zurück. Ferner ist nicht zu übersehen, dass gerade aus der Zeit Constantins im Verhältniss zu den massenhaften Werken derselben, wovon uns Eusebius und Anastasius Unglaubliches berichten, sehr wenig Bedeutendes auf uns gekommen ist; denn wir dürfen annehmen, dass die Gruftbilder durchgängig zu den geringern Arbeiten gehören. Zu möglichst vollständiger Beurtheilung jener Kunstepoche werden wir demnach im Folgenden öfter mit Nachdruck auf solche wenn auch späte Werke hinweisen müssen, welche mit Wahrscheinlichkeit als Copien oder Nachahmungen von Arbeiten des IV. Jahrhunderts zu betrachten sind.

1. §. 9. Mit der Anerkennung des Christenthumes als

Staatsreligion zog die Malerei in grosse Basiliken und prachtvolle Taufkirchen ein, um bald Wände, Altarnischen und Kuppeln mit dem erdenklichsten Glanze zu schmücken. Auch ausserhalb der biblischen Geschichte suchte sie sich jetzt in dem weiten Umkreise der Heiligenwelt ihre Gegenstände und scheute sich selbst vor der Darstellung ausgezeichneter lebender Personen nicht. Umständliche Inschriften, ornamentistisch angeordnet, erklärten jetzt den Sinn der Darstellungen, mögen auch in geringern Kirchen gradezu deren Stelle vertreten haben. *)

Die Technik war wie überall, so auch in Byzanz, als es zur „Stadt Constantins" umgeschaffen worden, anfänglich die bisher für Wandmalereien übliche, in Wasserfarben oder in Enkaustik; während des vierten Jahrhunderts aber gewann in den Kirchen und bald auch in den Pallästen das bisher vorzugsweise für Fussböden in Anwendung gebrachte Mosaik die Oberhand, und diesem Umstande allein verdanken wir es, dass eine Anzahl altchristlicher Gemälde ersten Ranges sich erhalten hat. 2.

Das Mosaik, d. h. die Zusammensetzung von Steinen, Thonwürfeln und (später) Glasflüssen verschiedener Farben zu Ornamenten und figürlichen Darstellungen nach den Gesetzen der Malerei war eine Erfindung der prachtliebenden alexandrinischen Zeit, während welcher die Verschwendung in Formen und Stoffen die griechische Kunst zu trüben anfing. Als Schmuck der Fussböden begann das Mosaik (nach der gewöhnlichen Sage) mit täuschenden Nachahmungen lebloser, scheinbar am Boden liegender Gegenstände (Kehricht, Speisereste u. dgl.), schritt dann schnell zu grossen historischen Compositionen fort und hatte unter den ersten Kaisern die höchste technische Ausbildung und Verfeinerung erreicht; seitdem erst scheint es auch als Wandschmuck 3.

*) S. in Augusti's „Beiträgen zur christlichen Kunstgesch.," 1841, S. 147 u. f. den wichtigen Brief des Paulin von Nola. — Aehnliches in Pallästen; vgl. *Chron. salernitanum,* cap. 37, (Pertz. monum. T. V.) über die Inschriften des Paul Diaconus im Pallast von Salerno.

in Gebrauch gekommen zu sein.*) Im Geleit der römischen Herrschaft verbreitete es sich über die alte Welt, und wurde am Euphrat und am Atlas in derselben Weise ausgeführt wie in Brittannien. Der innere Uebelstand, dass solchen Bildern jeder unmittelbar geniale Zug fehlte, indem das Werk von Arbeitern nach Cartons fast maschinenmässig gefertigt wurde, schien der römischen Solidität genugsam durch die ewige Dauer aufgewogen. Die innern Bedingungen dieser Kunstgattung, das Zurückgehen auf möglichst einfache und grosse Formen, das Verzichten auf reiche, gedrängte Compositionen, die gebieterisch verlangte Deutlichkeit des Ganzen, haben auf die gesammte Kunst seit Constantin einen maassgebenden Einfluss geübt.

---

*) Wir gestehen, dass uns die Mittelglieder zwischen den kleinen Kabinetstücken in Mosaik, wie sie Pompeji und das kaiserliche Rom geliefert, und den auf einmal beginnenden riesenhaften Wandmosaiken der christlichen Zeit bis jetzt fehlen. Die Tempel, Thermen und Palläste der spätern Kaiser enthalten oder enthielten bis in die neuern Zeiten zahlreiche Wandmalereien, Stucco's und Bodenmosaiken, aber unseres Wissens keine Mosaiken an Decken und Wänden. Zwar sagt uns Plinius (XXXVI, 64) ausdrücklich, das Mosaik habe neuerlich vom Fussboden ausgehend auch die Gewölbe in Besitz genommen und werde seitdem von Glas gemacht; auch wisse man (Cap. 67) alle Farben darin auszudrücken und die Gattung sei jetzt für die Malerei so gefügig und geeignet als irgend eine. Allein die wenigen über das kleine Wandbild und den Fussboden hinausgehenden Beispiele sind rein ornamentistischer Art und ohne Figuren, (die vier Säulen aus Pompeji, die zwei Mosaikbrunnen ebenda, ein Grabdenkmal der Vigna Campana in Rom, u. a. m.), während es doch sehr befremdend ist, dass weder an den Gewölben der Diocletiansthermen noch an jenen anderer Bauten dieser Zeit Spuren von Malereien höherer Gattung in diesem sonst so dauerhaften Material sich gefunden haben. Fast möchte man glauben, die historische Mosaikmalerei im grössern Styl sei erst im Laufe des vierten Jahrhunderts und dann plötzlich in grosser Ausbreitung aufgekommen. Man beachte, dass Anastasius im Leben S. Silvesters, wo die prachtvollen Kirchenbauten Constantin's beschrieben und ihre kaum glaublichen Zierstücke aufgezählt werden, von Mosaiken gänzlich schweigt. (Allerdings widmet er ihnen auch sonst keine grosse Aufmerksamkeit.)

Nicht als ob der Styl, auf welchen das Mosaik mit 4. Nothwendigkeit allmälig hindrängt, gleich mit der Anwendung desselben an Wänden und Gewölben christlicher Kirchen auch in seiner Vollendung vorhanden gewesen wäre! Die ältesten christlichen Mosaiken, zugleich die einzigen welche wir aus dem IV. Jahrh. kennen, am Tonnengewölbe des Umganges von Santa Costanza bei Rom*), gehören noch wesentlich der Ornamentik des Alterthums an und ihre Genien zwischen Weinranken auf weissem Grunde stehen parallel mit jener ähnlichen Darstellung in den Katakomben des h. Calixtus**). Aber auch die historische Mosaik- 5. malerei versuchte sich noch im fünften Jahrhundert auf Pfaden, die sie bald darauf für immer verlassen hat. Abgesehen von den sich anfänglich häufiger zeigenden altchristlichen Symbolen und alttestamentlichen Vorbildern, welche später sehr zurücktraten, wagt sie sich damals noch auf das Gebiet bewegter historischer Composition, und erst allmälig verengert sich der Kreis ihrer Darstellungen auf einige wenige, die Anordnung derselben auf die strengste Symmetrie, die Auffassungsweise der einzelnen Gestalten aber auf das ruhig Statuarische. Da es indess hier wesentlich auf die Uebergänge im Styl ankommt, so werden wir chronologisch verfahren und die Veränderungen in den Gegenständen beiläufig andeuten. Die glücklicher Weise meist feststehenden Daten erleichtern diese Anordnung. — Dass wir 6. hier wie in der spätern heidnischen Kunst nur äusserst

*) Erbaut entweder unter Constantin als Baptisterium der benachbarten Kirche S. Agnese, oder bald nach ihm, als Grabkapelle seiner beiden Töchter (so Platner). Die aus dem Inhalt der Mosaiken entnommene Annahme eines Bacchustempels ist jetzt aufgegeben.

**) Wenn man aus einem so vereinzelten Denkmal einen allgemeinen Schluss ziehen dürfte, so möchten diese fast rein ornamentistischen Mosaiken von Santa Costanza es wahrscheinlich machen, dass die frühern römischen Deckenmosaiken von welchen Plinius spricht, mehr nur decorativer Natur gewesen seien, wo sie überhaupt vorkamen.

wenige Künstlernamen vorfinden, hängt mit dem moralischen Zustande des damaligen Kunstwesens überhaupt zusammen. Wo der Sinn des Bestellers so sehr auf Darlegung des Luxus, auf künstlerische Verschwendung im Grossen angelegt ist, wie hier, wird der Ruhm des Künstlers immer vor der Pracht der stofflichen Ausführung zurücktreten, obwohl derjenige, welcher in einer Zeit wie das IV., V. Jahrhundert zum erstenmal z. B. den Typus des segnenden Christus feststellte, wie wir ihn etwa in SS. Cosma e Damiano finden werden, gar wohl die Unsterblichkeit verdient hätte.

7. Es liegt in der Natur der Sache, dass aus den kirchlichen Mosaiken, nachdem sich ihr Styl vollständig entwickelt hatte, ein ganz anderer Geist spricht, als aus den Gruftbildern. Wir haben es jetzt nicht mehr mit den an verborgener Stätte entstandenen Werken einer verfolgten Gemeinde zu thun, welche sich mit dem auch flüchtig ausgeführten Symbol um seines innern Sinnes willen zufrieden giebt und sich überdiess vor unmittelbarer Darstellung des Heiligsten scheut, sondern mit den prunkvollen Siegeszeichen einer triumphirenden Kirche, welche über jene theologische Scheu hinaus ist und statt der Vorbedeutung und Verheissung jetzt die Erfüllung dargestellt haben will. Die Ausführung ist die grossartigste, die Technik die kostbarste. Freilich ist man wieder um ein Jahrhundert weiter von der Blüthezeit der alten Kunst entfernt, ohne noch ein wesentlich neues Prinzip der Darstellung gefunden zu haben, allein der antike Geist ist noch mächtig genug, um die neuen Gestalten und Gegenstände mit Würde, hie und da selbst mit Majestät zu erfüllen.

1. §. 10. Die meisten und wichtigsten Mosaiken des fünften und der folgenden Jahrhunderte finden sich in den Kirchen von Rom und Ravenna*). In Rom gestaltete sich

*) Vollständige Sammlung, auch von seither verloren gegangenen Denkmälern: Ciampini: *Vetera monumenta, in quibus præcipua musiva opera illustrantur, Roma* 1747. (Die Abbildungen

das durch die Kaiser und durch fromme Vermächtnisse überaus reich dotirte Bisthum mehr und mehr zum Centrum der Hierarchie; in Ravenna residirten die letzten Mitglieder des theodosischen Kaiserhauses, dann mehrere ostgothische Könige, und neben und nach ihnen ein orthodoxer Erzbischof, dessen Macht und Würde dem Papstthum lange Zeit nicht viel nachstand. Die Malerei tritt hier wieder in einen innigen Bund mit der Architektur und lässt sich von dieser nicht bloss in der äussern Anordnung, sondern auch im Gedanken mannigfach bestimmen. In den meist runden oder vieleckigen Baptisterien (d. h. Taufkapellen), wo der Schmuck hauptsächlich der Kuppel galt, ergab sich als Hauptbild von selbst die Taufe Christi, um welche etwa die Gestalten der Apostel einen äussern Kreis bilden. In den wenigen grössern Kuppelkirchen mit Umgängen sind die Mosaiken meist nicht mehr vorhanden, doch dürfen wir auf eine gewiss grossartig ausgedachte Gesammtcomposition schliessen. Dazu berechtigt uns die Anordnung der Mosaiken in den noch einigermaassen vollständig vorhandenen Basiliken. Diese im Abendland vorherrschend gewordene Bauform — ein Langgebäude von drei oder fünf Schiffen, durch Säulenreihen getrennt, das Mittelschiff höher als die übrigen, schliessend mit einer oder drei Nischen an der Hinterwand, vor welchen sich hie und da ein Querschiff hindurchzieht — bot für die Malerei eine Abstufung von Flächen dar, welche je nach ihrer Beziehung und örtlichen Nähe zum Altar (dieser stand zunächst vor der Nische des Mittelschiffs) etwa folgende, in vielen Fällen wiederkehrende malerische Ausschmückung erhielten. 2.

Der Hauptnische hinter dem Altar blieb, als dem feier- 3.

---

leider so willkürlich ungenau, dass auf den Styl nirgends zu schliessen ist.) Joh. Georg Müller: die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen vom 5. bis 14. Jahrh. Trier 1835. — A. F. v. Quast: die altchristl. Bauwerke von Ravenna, Berlin 1842. — (Dr. E. Braun giebt gegenwärtig die Mosaiken von Rom in trefflichen Abbildungen heraus.)

lichsten Theile des Ganzen, in der Regel die kolossale Gestalt des stehenden oder thronenden Christus aufbehalten, zu dessen Seiten die Apostel oder die Heiligen und Stifter der betreffenden Kirche, ihren Platz fanden; später tritt neben oder statt Christus auch Maria auf. Ueber der Hauptfigur erscheint gewöhnlich eine Hand aus Wolken, die eine Krone hält: ein Sinnbild der Allmacht des Vaters, dessen Darstellung in Menschengestalt man damals nicht mehr wagen mochte, nachdem noch die constantinische Zeit an Sarkophagen wenigstens den Weltschöpfer abgebildet hatte. — Darunter, auf einem schmalen Streifen, steht das Lamm der Offenbarung mit zwölf andern Schafen, welche zu beiden Seiten aus den Thoren von Jerusalem und Bethlehem heranschreiten; ein Symbol der zwölf Jünger, oder auch der Gläubigen überhaupt. — Ueber und zu den Seiten des Bogens, welcher die Nische schliesst, sieht man in der Regel verschiedene, aus der Apokalypse entnommene Darstellungen, die auf die Zukunft des Herrn hindeuten: in der Mitte häufig das Lamm oder das Buch mit den sieben Siegeln auf dem Throne, daneben die Symbole der Evangelisten, die sieben Leuchter, die vierundzwanzig Aeltesten, welche ihre Arme anbetend zu dem Lamme emporstrecken. — Bei den grössern Basiliken, wo ein Queerschiff vor jener Altarnische angeordnet ist, wird dasselbe durch einen grossen Bogen (Triumphbogen genannt) von dem Mittelschiffe getrennt; in diesem Falle befanden sich jene apokalyptischen Darstellungen insgemein, wie es scheint, an dem Triumphbogen. — Ausserdem blieben die Obermauern des Mittelschiffes und die Bogenfüllungen über dessen Säulen in grössern und prachtvollern Basiliken gewiss selten ohne Schmuck, allein es sind uns nur so wenige Beispiele davon erhalten, dass wir nicht leicht einen durchschnittlichen Schluss ziehen können, nämlich blos eine Reihe alttestamentlicher Scenen, ein doppelter Festzug von Heiligen und Märtyrern, Reihen von Portraitköpfen der Päpste, und in den Bogenfüllungen eine 4. Menge altchristlicher Symbole. — Wenn in dieser Anord-

nung ein innerer Fortschritt, eine Steigerung beabsichtigt war, so mag man die Mosaiken des Mittelschiffes als einen Ausdruck der kämpfenden Kirche oder als Inbegriff der Verheissung, die des Triumphbogens oder Nischenbogens als Andeutung der Zukunft des Herrn, die der Nische endlich als die Darstellung seiner Glorie, seiner ewigen Herrlichkeit betrachten, obschon man damit im einzelnen Falle nicht immer durchkommen wird, indem besonders die Nische meist eher nur die Beziehung Christi zu den Namensheiligen und Stiftern der betreffenden Kirche darstellt. Von den Passionsdarstellungen, welche im Mittelalter den Hauptaltar einnahmen, ist hier noch keine Spur, weil sie der Kunst noch nicht zusagten, und weil man überhaupt nicht sowohl eine epische Darstellung der Geschichte Christi, als einen möglichst vielseitigen Ausdruck der Idee der Kirche suchte. (Desshalb die Märtyrer, die Heiligen, die apokalyptischen Sinnbilder, die Aeltesten, die Lämmer, und am Ende in der Hauptnische selbst die Gründer der betreffenden Kirche.) Die Symmetrie, welche hier überall zu Tage tritt und seitdem der religiösen Kunst bis ans Ende des Mittelalters treu geblieben ist, dürfen wir desshalb noch nicht als ein christliches Kunstprincip geltend machen, da sie der monumentalen, mit der Architektur verbündeten Malerei von selbst zu allen Zeiten anhing. Allerdings haben aber die heiligen Zahlen der biblischen Geschichte: 3, 4, 12, 24 u. s. w., und später der Parallelismus alttestamentlicher und neutestamentlicher Darstellungen viel zu ihrer Ausbildung beigetragen.

§. 11. Das älteste uns bekannte Mosaikwerk des fünften Jahrh., die innere Dekoration des Baptisteriums beim Dom von Ravenna, ist in Betreff der Figuren wie der Verzierung eins der allervorzüglichsten in seiner Art. Das Gebäude ist achtseitig und wölbt sich oben rund zu einer Kuppel zusammen. Eine doppelte Bogenstellung bekleidet die Wände; in den Füllungen der untern sind zwischen herrlichen Goldarabesken auf blauem Grunde acht Propheten dargestellt, welche in der ganzen Auffassung, vor- 1.

züglich in den Gewandmotiven sich von spätern antiken Werken nicht unterscheiden; bei einer kecken und flüchtigen Ausführung ist die Schattirung noch ziemlich vollständig durchgeführt. Die obere Ordnung hat zwischen reichem architektonischem Schmuck statt der Mosaiken Stuccoreliefs (männliche und weibliche Heilige und drüber Widder, Pfauen, Seepferde, Hirsche und Greife), meist weiss auf rothgelbem oder grauem Grunde. Dann folgt mit dem Beginn der Kuppel, wiederum in Mosaik, ein reicher Kranz von 4 Altären mit offenen Büchern (Evangelien), 4 Thronen mit Kreuzen, 8 Bischofstühlen unter Muschelnischen und 8 zierlichen Gartenlauben (Gräbern?), welche symmetrisch unter einander vertheilt und durch eine schöne, fast noch pompejanisch gedachte Architektur eingefasst sind. Innerhalb dieses Kreises befinden sich die Hauptdarstellungen: rings die 12 Apostel in kolossaler Grösse, und in der Mitte als Rundbild die Taufe Christi. Die Apostel erscheinen auf grünem Boden und blauem Hintergrund, unter einer weissen, goldverzierten, das Mittelrund umgebenden Draperie, getrennt durch goldene, aufsteigende Akanthuspflanzen. Ihre Gewänder sind grossentheils von Goldstoff; Kronen in den Händen tragend schreiten sie in ungezwungenem Rhythmus würdevoll daher, in schönstem Gegensatze zu der starren Regungslosigkeit späterer Mosaiken. Die Köpfe sind, wie in manchen Katakombenbildern, etwas klein und dabei keinesweges jugendlich ideal und allgemein, sondern lebendig individuell, ja von derjenigen spätrömischen Hässlichkeit, welche sich in den Portraits jener Zeit oft geltend macht. Trotz der schreitenden Bewegung sind sie nicht im Profil, sondern en face dargestellt, und zwar in einem sonst so vorzüglichen Werke gewiss noch nicht aus Unbeholfenheit, sondern weil der Gläubige möglichst wenig von dem heiligen Antlitz verlieren sollte. In Ermangelung eines festen Apostel-typus, dessen Anfänge sich höchstens in der Gestalt des heil. Petrus zeigen (ein Greisenkopf, doch noch ohne Glatze), sind sie durch Beischriften kenntlich gemacht. Herrlich sind

insbesondere die Motive und die Ausführung der Gewänder, welche in ihrem weichen Schwung, in ihren grossartigen Massen an die besten römischen Arbeiten erinnern. Wie bei antiken Victorien erscheinen sie von unten her angeweht und gleichsam von überirdischem Sturmwinde bewegt. — In dem Mittelbilde, der Taufe Christi, ist das Nackte 2. noch gut und ungezwungen; durch das Wasser hindurch sieht man auch den untern Theil des Körpers Christi, eine Darstellungsweise, die bis tief ins Mittelalter hinein im Gebrauche blieb, wahrscheinlich weil man sich vor einer unvollständigen Darstellung der Gestalt des Erlösers scheute — wenigstens ist bei andern Figuren, wo diese Rücksicht wegfiel, der im Wasser stehende Theil in der Regel unsichtbar. Christus mit seinen langen gescheitelten Haaren entspricht ungefähr dem oben beschriebenen Katakombentypus. Das Ganze ist noch so ziemlich im Geiste eines antiken Mythus gehalten und einfach, ohne Nimbus und Glorien, vorgetragen, nur dass ein Kreuz zwischen Christus und dem Täufer steht. Der Jordan als Flussgott mit Schilfblättern taucht links aus dem Wasser hervor und reicht ein Tuch zum Trocknen dar; mit den Engeln, welche in spätern Darstellungen diesen Dienst versehen, ist jene Zeit noch sehr sparsam. — Die ornamentistische Gesammtwirkung des Baptisteriums, die Anordnung der Gestalten im Raume, und der feine Farbensinn lassen uns, beiläufig gesagt, errathen, welche Fülle von echter Pracht und Schönheit mit den Prunkräumen des spätern kaiserlichen Roms untergegangen sein muss.

§. 12. Von ganz anderer Art sind die zwischen 432 1. und 440 ausgeführten, jetzt stark restaurirten Mosaiken des Mittelschiffes und Triumphbogens von Santa Maria Maggiore in Rom. An den Obermauern des Mittelschiffes sind in 31 Bildern (die verlorenen abgerechnet) Begebenheiten des alten Testamentes aus der Patriarchenzeit und aus der Geschichte des Moses und Josua in kleinem Massstabe dargestellt; am Triumphbogen aber, zu beiden Seiten

des apokalyptischen Thrones, der Apostel Petrus und Paulus und der Sinnbilder der Evangelisten, sieht man in mehrern Reihen übereinander Scenen aus der Geschichte Christi, von der Verkündigung bis zur Enthauptung Johannis, so dass auch hier noch die Passion ausgeschlossen ist. (Bei der Anbetung der Weisen sitzt das Christuskind allein auf dem Throne, während seine Mutter unter den Zuschauern steht). Unten, zu beiden Seiten des Bogens, die Gläubigen unter dem Bilde von Lämmern bei den Städten Jerusalem und Bethlehem. Die historische Composition ist hier überall noch eine völlig freie und unterscheidet sich im Princip durchaus nicht von der antiken Darstellungsweise, wenn auch in der Ausführung sich das zunehmende Unvermögen durch Mangel an Haltung und Zeichnung, durch ungeschickte Bewegung und ein mühsames Zusammendrängen der Gestalten kund giebt. Die Tracht, zumal der Krieger, ist noch altrömisch, und in einzelnen Gestalten, besonders am Triumphbogen, von trefflichem Styl, obschon diesem die Kleinheit des Massstabes bei dieser Technik immer Eintrag thut. Umrisse und Schatten sind derb und stark bezeichnet.

2. Gleichzeitig, jedenfalls vor 450, ist der reiche Schmuck der Grabkapelle der Kaiserin Galla Placidia in Ravenna*) ausgeführt, das einzige Gebäude dieser Zeit, welches mit allen Mosaiken erhalten ist und somit allein eine Idee geben kann von der Gesammtverzierung damaliger Prachträume. Die Kapelle (gewöhnlich als Kirche San Nazaro e Celso benannt) ist in Form eines Kreuzes erbaut, dessen Mitte ein erhöhter, vierseitiger, in Gestalt eines Kuppelsegmentes zugewölbter Ueberbau einnimmt; Schiff und Kreuzarme sind mit Tonnengewölben gedeckt. Die untern Wände waren ehemals mit Marmorplatten bekleidet; vom Gesimse an aufwärts beginnt die Mosaicirung, meist mit Gold auf einem dunkelblauen Grunde, der das Ganze auf wohl-

*) S. die vortrefflichen Abbildungen in Farbendruck bei v. Quast, a. a. O.

thuende Weise zusammenhält. An den Gewölben sind es Ornamente, die allerdings von der ursprünglichen, organischen Bedeutung viel weiter entfernt erscheinen als diejenigen aus guter antiker Zeit, an freier Eleganz aber zum Vortrefflichsten in ihrer Art gehören. In den Lunetten am Ende der Kreuzarme schreiten zwischen grüngoldnen Arabesken auf blauem Grunde goldene Hirsche auf einen Wasserquell zu — ein Sinnbild des bekehrten Heidenthums; in der Lunette des Langschiffes über dem Eingang sehen wir noch einmal den sehr jugendlichen guten Hirten zwischen seinen Schafen sitzend; in der Hauptlunette über dem Altar aber ist Christus in ganzer Figur mit der Siegesfahne abgebildet, wie er die Schriften der Ketzer (oder auch der Philosophen) auf einem Roste verbrennt. An den vier Wänden des Oberbaues sind je zwei Apostel ohne besondere Attribute und zwischen ihnen Tauben, aus Schalen nippend, angebracht, in der Kuppel endlich zwischen grossen Sternen ein reichgeschmücktes Kreuz und die Symbole der Evangelisten. Im Ganzen scheint die Zusammenstellung der Symbole und der historischen Figuren keinen consequent durchgeführten Hauptgedanken zu verrathen, auch sind die Figuren mit Ausnahme des guten Hirten*) von untergeordnetem Werthe, allein unvergleichlich ist der dekorative Zusammenklang des Ganzen. Schon desshalb dürfen wir auch den Verlust der sehr umfangreichen Mosaiken der Kirche San Giovanni Evangelista beklagen, welche ebenfalls von Galla Placidia in Ravenna erbaut worden war. Auch ein anderes wahrscheinlich gleichzeitiges Werk, die eine Schlussnische der Vorhalle am Baptisterium des Laterans in Rom (aus der Zeit Sixtus III., 432 — 440?), giebt uns einen hohen Begriff von dem dekorativen Sinn, welcher dem sonst schon so gesunkenen Zeitalter eigen war. Die Halbkuppel der Nische ist mit den schönsten grüngoldenen Blumenranken

3.

*) v. Quast a. a. O. schlägt den Kunstwerth desselben wohl etwas zu hoch an.

auf dunkelblauem Grunde ausgefüllt, über welchen in einem Halbkreis das Lamm Gottes zwischen vier Tauben steht.

4. Die Zeit Papst Leo's des Grossen (440 — 462) wird durch ein grandioses Werk bezeichnet, dessen Erfindung vielleicht jenem bedeutenden Manne angehört, und welches für die Folge ein bestimmendes Muster geworden ist: die vordern Mosaiken des Triumphbogens von San Paolo fuori le mura bei Rom, welche sich bei dem unglücklichen Brande im Jahre 1823 einigermassen erhalten haben und jetzt in der Reparatur begriffen sind. In einem doppelten Nimbus (von 15 Fuss Durchmesser), von Strahlen umflossen leuchtet in der Mitte das riesige Brustbild Christi, die Rechte segnend erhoben, in der Linken den Szepterstab. Ein feingefaltetes Oberkleid von dünnem Stoff umfliesst die Schultern; die Gestalt ist streng, aber gross und herrlich gedacht, die Braunen über den weitgeöffneten Augen in schöngewölbtem Halbkreis, die Nase in grader griechischer Linie geführt, der vom Bart ganz freigelassene Mund in mildem Ernst geschlossen, Haar und Bart gespalten. In kleinerm Massstabe schweben ganz oben in Wolken die vier Flügelthiere mit den Evangelienbüchern, tiefer senken zwei Engel (vielleicht eines der frühsten Beispiele der Engeldarstellung) ihre Stäbe vor dem Erlöser, denen zu beiden Seiten die 24 Aeltesten der Apokalypse gebeugt ihre Kronen niederlegen; die rechts barhaupt, die andern verhüllt, weil das alte Testament (die Propheten), nur durch einen Schleier, das neue aber (die Apostel) von Angesicht zu Angesicht schauen durften. Unter ihnen endlich, wo neben dem Bogen nur noch eine schmale Fläche übrig bleibt, erscheint links Paulus mit dem Schwert, rechts Petrus mit dem Schlüssel, beide hier durch das gescheitelte Haar dem Christustypus etwas angenähert, beide in bewegter Haltung, wie in Ver-
5. kündigung des Evangeliums begriffen *). — Wie ein Hymnus klingen hier die Huldigungen der alten und neuen Zeit, der

*) Wir entnehmen diese Beschreibung der Mosaiken von S. Paul aus Kinkel, a. a. O., S. 215.

Evangelisten und der grossen Glaubensboten zusammen, und wer dazu erwägt, dass ehemals den Mauern des Hauptschiffes entlang die Geschichte Christi und der Kirche, dargestellt durch biblische Scenen, Heilige, Märtyrer und Brustbilder der Päpste, den Blick auf die grosse Darstellung des Triumphbogens vorbereitete und hinleitete, der wird schwer begreifen, wie das Mosaik der grossen hintern Nische im Gedanken und und in den einzelnen Intentionen diese Mosaiken des Schiffes noch überbieten soll. Diess ist auch weder beabsichtigt gewesen, noch gelungen, wenn wir wenigstens annehmen, dass der Inhalt des jetzigen, aus dem XIII. Jahrhundert stammenden Mosaiks dieser Nische — Christus zwischen Petrus, Paulus, Lucas und Andreas — auch der des ursprünglich an dieser Stelle befindlichen gewesen sei, so ist unläugbar nicht nur der grössere poetische und symbolische Reichthum überhaupt, sondern auch die vielseitigere und gewaltigere Darstellung der Herrlichkeit Christi auf der Seite des Triumphbogens; eine Wahrnehmung, die sich uns noch mehrfach darbieten wird. Von nun an wird es nämlich Sitte, am Triumphbogen oder am Bogen über der Hauptnische zu beiden Seiten eines Lammes auf dem Throne, oder eines Brustbildes Christi apokalyptische Sinnbilder, Schaaren von Engeln, Aposteln, Heiligen und Aeltesten zu häufen, während die Nische sich mit wenigen statuarischen Gestalten begnügen muss, welche grade nur auf die betreffende Kirche Bezug haben, nämlich die Namensheiligen derselben, die Donatoren und in der Mitte Christus.

Das Mosaik von S. Paul deutet uns übrigens in mehr als einer Beziehung einen nicht unwichtigen Uebergangspunkt an. Die Sinnesweise der alten Kunst klingt hier schon nur noch aus der Ferne nach; der Erlöser, zu dessen halbidealer Darstellung jenes Bildniss der Calixtusgruft noch der nackten Brust bedurft hatte, erscheint hier bis an den Hals bekleidet*). Die

6.

*) Man kann hier an übertriebene Decenz und an künstlerisches Unvermögen in Betreff des Nackten denken; wesentlicher aber hat ohne Zweifel die Absicht gewirkt, die Gestalt nicht mehr halbmythisch, götterähnlich, sondern historisch-wirklich zu geben. Daniel und Jonas,

Stelle der nackten Kindergenien nehmen jetzt in ganz veränderter Bedeutung die Engel ein, hohe jugendliche Gestalten mit Flügeln, vollständig bekleidet und bisweilen durch Stäbe als Herolde Gottes bezeichnet. Die frühere christliche Symbolik mit der idyllischen Szenerie des guten Hirten und dem heitern dekorativen Spiel weinbereitender Genien u. s. w. hat Abschied von uns genommen und das phantastische, mythisirende Element, welches jede religiöse Kunst zu begleiten pflegt und seinen Ausdruck bald in Symbolen bald in unmittelbaren Darstellungen sucht, hat sich der schon seit dem ersten christlichen Jahrhundert mit Begeisterung gelesenen, vielverbreiteten Offenbarung Johannis bemächtigt. Wie aber in der Geschichte Christi die Momente der Allmacht, nicht die des Leidens dargestellt werden, so sind es bei der Apokalypse noch nicht die Gestalten des Abgrundes, sondern die Sinnbilder der Verherrlichung Christi und seiner Gemeinde, denn noch stehen wir einer jungen Kirche gegenüber, welche vor allem die Glorie ihres Herrn dargestellt haben will, und einer zwar abgelebten und gesunkenen Kunst, welche aber aus ihren schönen Tagen noch Kraft und Würde genug besitzt, um sich von dem Ungeheuerlichen und Formlosen fern zu halten.

1. §. 13. Ueber die schlimmsten Zeiten vom Untergange des weströmischen Reiches bis auf den grossen Theodorich scheint die Kunst stille gestanden zu haben, ohne jedoch desshalb Rückschritte zu machen. Die meisten Mosaiken des sechsten Jahrhunderts stehen hinter denjenigen des fünften in der Auffassung nur ganz unmerklich und in der glanzvollen Technik gar nicht zurück; den Hauptunterschied dürfte man wohl in einer zunehmenden Leblosigkeit des noch immer prachtvollen Ornamentes und in einer etwas veränderten Behandlung der Farbenverhältnisse, der Modellirung und der Schattengebung finden.

2. Wir eröffnen diese neue Reihe mit dem schönsten Mosaik

welche bei den Katakombenmalern noch meist nackt auftreten, als mythologische Vertreter Christi, erhalten später, wo es sich um ihre eigene, historische Darstellung handelt, ebenfalls ihre Bekleidung.

des altchristlichen Roms, demjenigen von SS. Cosma e Damiano am Forum (526 — 530). Ueber dem Bogen der (ziemlich grossen) Hauptnische sieht man zu beiden Seiten des Lammes vier Engel von ausgezeichnetem, doch schon etwas strengem Styl, und weiterhin apokalyptische Sinnbilder; die 24 Aeltesten sind bis auf wenige Spuren durch eine moderne Vermauerung verloren gegangen. Eine gedämpfte, vielleicht aber nur durch das Alter unscheinbar gewordene Goldfläche mit rothen und blauen Wölkchen bildet den Hintergrund, während früher und noch einige Zeit später wenigstens in Rom der blaue Grund vorherrscht. — In der Nische selbst auf dunkelblauem Grunde 3. zwischen bunten goldrandigen Wolken schwebt in kolossaler Grösse Christus, die Rechte redend oder segnend erhoben, in der Linken eine Schriftrolle, über ihm die Hand als Symbol des ewigen Vaters. Unten zu beiden Seiten führen ihm Petrus und Paulus die hh. Cosmas und Damian mit Kronen in den Händen zu, auf welche rechts der heil. Theodor, links der Gründer der Kirche, Papst Felix IV. (eine leider ganz erneuerte Figur) folgt. Zwei goldglitzernde Palmen, auf deren einer das Symbol der Unsterblichkeit, der Phönix mit sternförmigem Nimbus erscheint, schliessen das Bild auf den Seiten; unten ist durch ebenfalls goldschimmernde Wasserpflanzen der Jordan angedeutet. Der Christus darf wohl als eine der wunderbarsten Gestalten mittelalterlicher Kunst bezeichnet werden; Antlitz, Stellung und Gewandung geben ihm einen Ausdruck ruhiger Majestät, der sich später viele Jahrhunderte lang nicht mehr mit solcher Schönheit und Freiheit wiederfindet; besonders ordnet sich die Gewandung in herrlichen Linien, und nur in ihrer etwas überzierlichen Detaillirung zeigt sich ein weiteres Abgehen von dem antiken Styl. Die Heiligen stehen noch nicht starr und parallel neben einander, sondern schreiten heran, und zwar so dass ihre Gestalten sich etwas verschieben, doch liegt in ihrem Schritt bereits etwas Unbeholfenes und Lebloses. Petrus und Paulus tragen das gewohnte Idealkostüm, Cosmas und Damian schon

eine spätrömische Tracht, violette Mäntel in Goldstoff mit rothen Stickereien, von barbarisch-orientalischem Aussehen. Die meisten Gewandmotive sind sonst von grosser Schönheit, nur an Falten etwas zu reich; an den Lichtstellen ist durch eingesetzte Gold- u. a. Glanzstifte ein prächtiges Schillern hervorgebracht, welches die Gestalten kräftig aus dem dunkelblauem Grund hervorhebt; überhaupt offenbart sich hier noch ein Farbensinn, von welchem spätere Mosaiken auf Goldgrund keinen Begriff mehr geben. Die Köpfe sind mit Ausnahme der Hauptfigur individuell und lebendig, aber ohne besondere Tiefe des Ausdruckes und in der Physiognomie schon etwas ältlich, doch von byzantinischer Starrheit noch weit entfernt; Petrus hat schon die Glatze, Paulus das kurze braune Haar und den dunkeln Bart, der ihn später kenntlich macht. Dass sie vorwärts, und nicht gegen Christum blicken, ist in ihrer besondern persönlichen Geltung als Heilige der Kirche, als Fürbitter begründet, deren ganzes Antlitz der andächtige Beschauer zu sehen wünschen musste. Unter dieser Hauptdarstellung sieht man auf Goldgrund das Lamm über einem Hügel mit den vier Paradiesesflüssen, und zu beiden Seiten die 12 Schafe, mit vielem Natursinn und ohne die heraldische, conventionelle Willkür ausgeführt, welche den Thierfiguren des spätern Mittelalters anhängt. — Das Ganze ist mit einer Sorgfalt gearbeitet, welche sich Abstufungen von 5, 6 Tönen nicht verdriessen lässt, um eine möglichst weiche Schattirung zu erhalten.

4. Trotz der hohen Vortrefflichkeit dieses Werkes können wir doch grade hier deutlich ahnen, nach welchen Seiten hin die Ausartung und Verarmung sich zuerst offenbarte. Vor Allem handelt es sich hier und in den folgenden Denkmälern um sehr wenig oder gar nicht bewegte Situationen. Die lebendige historische Composition im höhern Sinne hat mit den Mosaiken von Santa Maria Maggiore ihr letztes schon sehr mangelhaftes Denkmal hingestellt, und mit Ausnahme weniger, sich beständig wiederholender biblischer Szenen haben wir es fortan nur mit den ruhigen Glorienbildern der

Hauptnischen und mit beinahe eben so regungslosen Ceremonienbildern zu thun. Auch die geringe schreitende Bewegung, welche anfangs noch den Schein organischen Lebens über die Gestalten verbreitet, hört im siebenten Jahrhundert auf; es beginnt die absolute statuarische Ruhe, und bald weiss der Künstler gar nicht mehr, nach welchen Gesetzen der Körper sich bewegt und wie er in der Bewegung aussieht. Nicht minder bezeichnend für eine tief im Abendroth stehende Kunst ist das zunehmende Altern der heiligen Gestalten, welche z. B. im SS. Cosma e Damiano schon als betagte Fünfziger erscheinen (mit Ausnahme Christi, der hier noch im reifen Mannesalter gebildet ist). Dass die christliche Malerei sie von Anfang an nicht als Ideale darzustellen wagte, sondern ihnen bildnissartig die Züge eines u. a. auch physisch gesunkenen Volkes verlieh, wurde oben bemerkt. So ziehen sich die Grenzen des Darstellbaren und des Darstellungsvermögens immer enger zusammen, und doch wird man noch jeden Augenblick inne, von welcher Kunst diese Werke der Nachklang sind. Schon die kolossale Grösse der Gestalten erweckt in dem Betrachtenden das Gefühl eines ehrfurchtvollen Schauers; die ideale Gewandung und die gesetzmässigen Linien, in welchen dieselbe gefaltet ist, geben den Eindruck einer höhern, von keiner Leidenschaft getrübten Natur. Die wenigen Bewegungen, welche der Maler noch auszudrücken vermag, dienen ihm als Träger grossartiger Intentionen: wenn Christus in der Linken die Evangelienrolle hält und die Rechte segnend erhebt, so bezeichnet diess seine heiligen Eigenschaften, denn er ist der Segnende, der Heiland; wenn die Apostel und Heiligen mit aufgehobenen Armen auf Christus hinweisen, so ist darin ihr Verhältniss zu ihm und ein Theil ihrer Bedeutung für die Gläubigen ausgedrückt. Allerdings fehlt dafür dem Antlitz, so individuell lebendig es hie und da noch sein mag, der Ausdruck einer momentanen Stimmung gänzlich und findet sich von da an erst im späten Mittelalter wieder, nachdem schon lange ein neues Ideal gewonnen war.

1. §. 14. In Ravenna ist aus der Ostgothenzeit kein Mosaik erhalten; auch das Bild des grossen Theodorich an der Fronte seines Pallastes, welches ihn zu Pferde, mit Panzer, Schild und Lanze zwischen den symbolischen Gestalten der Roma und der Ravenna darstellte, ist untergegangen wie die Wandbilder seines Pallastes zu Pavia. Erst um die Mitte des VI. Jahrhunderts beginnen wiederum die Denkmäler der dortigen Mosaikmalerei, allerdings also nach der Einnahme von Ravenna durch die Byzantiner (Ende 539), allein ohne dass man desshalb, wie wir sehen werden, schon jetzt den Ausdruck „byzantinisch“ gebrauchen könnte. Es ist vielmehr derselbe spätrömische Styl wie in den bisher betrachteten Werken und wir haben durchaus keinen Grund zu vermuthen, dass die Künstler Oströmer und nicht Abendländer gewesen seien.*)

2. Von zweifelhaftem Alter sind die Mosaiken in S. Maria in Cosmedin, dem Baptisterium der Arianer, dessen Decoration jedoch fast zuverlässig erst der Zeit der orthodoxen byzantinischen Herrschaft, vermuthlich der Mitte des Jahrhunderts angehört. Wir sehen eine freie Nachahmung der Kuppelmosaiken des ältern Baptisteriums der Orthodoxen; um ein Rundbild mit der Taufe Christi herum sind wie dort die zwölf Apostel, Kronen in den Händen tragend, im Kreise angeordnet, nur dass ihre Reihe gegen Osten hin durch einen goldenen Thron mit einem Kreuze unterbrochen ist. Sie schreiten nicht mehr, sondern stehen ruhig da, aber noch ohne Starrheit; ihre Köpfe sind etwas gleichförmiger gebildet als dort; in den Gewändern aber zeigen sich schon starre Linien, unmotivirte Brüche und Falten und ein Zusammenrücken des Schattens wie des Lichtes auf eine scharfe Stelle. Das Sinken des dekorativen Sinnes zeigt sich ausser der

*) Didron (*manuel d'iconographie chrétienne*, *Paris* 1845, Einl. S. 46) in seiner byzantinischen Begeisterung führt zwar auch die Mosaiken von S. Vitale auf die Byzantiner, und zwar speciell auf die Schule des Berges Athos zurück, begründet aber diese höchst gewagte Ansicht mit keinem Worte.

unangenehmen Unterbrechung der Reihe durch den Thron, auch darin, dass an die Stelle jener zierlichen Akanthuspflanzen zwischen den einzelnen Gestalten schwere Palmen getreten sind. In dem Rundbilde ist der nackte Christus etwas steifer, Johannes ganz wie im Baptisterium der Orthodoxen gebildet; dagegen ist hier der Jordan als eine dritte Hauptperson dargestellt, mit nacktem Oberleibe und grünem Untergewande, Locken und Bart lang und weiss, auf dem Haupte zwei rothe, mondförmige Hörnchen, in der Hand ein Schilfrohr, neben sich einen Krug. Am wenigsten hat sich die Zeichnung und Modellirung des Fleisches geändert, während die Gesammtausführung etwas roher und die Motive theilweise unfreier geworden sind.

§. 15. Im Jahre 545 wurde die Kirche San Michele in Affricisco eingeweiht, deren schöne Mosaiken (der triumphirende Erlöser zwischen Engeln und Erzengeln, in der Nische und dann am Nischenbogen wiederholt) neulich abgenommen und an die preussische Regierung verkauft worden sind. — Zwei Jahre später, A. 547, erfolgte die Einweihung der berühmten Kirche San Vitale, deren Mosaiken sonach kurz vorher vollendet sein mögen. Leider ist uns nur der Schmuck der Hauptnische und des davor befindlichen, gewölbten viereckigen Raumes erhalten, welche sich auf die Stiftung und Weihung der Kirche und auf das Opfer des Abendmahls beziehen. Goldgrund und blauer Grund theilen sich hier schon in die Darstellung, indem jener sich auf die Nische und auf zwei von den vier Abtheilungen des vordern Gewölbes beschränkt. In der Halbkuppel der Nische sieht man einen noch sehr jugendlichen Christus auf der Weltkugel thronend; zu seinen Seiten zwei Engel, S. Vitalis (als Heiliger der Kirche), und der Bischof Ecclesius (als Gründer derselben), ein Kirchenmodell darbringend; unten auf einer grünen Wiese fliessen die vier Paradiesesströme; der goldene Hintergrund ist von rothblauen Wölkchen durchzogen. Es sind würdige, edle Gestalten, besonders Christus, dessen ideale jugendliche Darstellung von da

1. 2.

an kaum mehr vorkömmt. In der Gewandung zeigt sich schon viel Conventionelles, zumal in der Art des Schattirens, 3. doch überwiegt noch die Wahrheit bei weitem. An der untern cylindrischen Nischenwand befinden sich zwei grosse Ceremoniendarstellungen auf Goldgrund, welche schon als beinahe einzige erhaltene Denkmäler höherer Profanmalerei aus jener Zeit von hohem Werthe und als Costümbilder vollends unschätzbar sind. Rechts sehen wir das Verhältniss des Kaisers Justinian zur ravennatischen Kirche in lebensgrossen Figuren dargestellt. In höchstem Putz, mit purpurnem, golddurchwirktem Mantel angethan, schwer belastet mit dem Diadem und einer wahrhaft ungeheuern Mantelagraffe, schreitet Justinian einher, kostbare Geschenke in den Händen, das regelmässige, aber hochmüthig aufgedunsene, gemeine Gesicht mit den seitwärts heraufgezogenen Augbraunen vorwärts gewandt. Ihm folgen vornehme Hofleute, ohne Zweifel ebenfalls Porträts, und nächst ihnen die sehr kenntlichen, blonden germanischen Leibwachen mit Speer und Schild. Erzbischof Maximian mit seinem Klerus kommt dem Kaiser entgegen; auch er mit seiner Glatze und den pathetisch zugedrückten Schlitzaugen ist ein Charakterbild für jene Zeit. Links, gegenüber, ist die Kaiserin Theodora, umgeben von prachtvoll geschmückten Hofdamen und Eunuchen, auf ihrem Kirchgang abgebildet; sie trägt ebenfalls den dunkelvioletten (purpurnen) Kaisermantel; von ihrem barocken Diadem hängt eine ganze Cascade von Perlen und Juwelen herab, und dient als Rahmen für ein blasses, schmales, höchst bedeutendes Gesicht, dessen grosse hohlliegende Augen, sammt dem kleinen, lüsternen Munde, die ganze Geschichte des ebenso klugen als herrschsüchtigen, wollüstigen und erbarmungslosen Weibes erzählen. Vor ihr öffnet ein Kämmerer einen reichgestickten Vorhang; man blickt in den Vorhof einer Kirche, der durch einen Reinigungsbrunnen angedeutet ist. Justinian und Theodora sind durch glänzende Nimben ausgezeichnet, eine Huldigung, welcher sich der damalige Künstler nicht entziehen konnte,

während er im Uebrigen von Schmeicheln und Idealisiren offenbar nichts gewusst hat. — Von etwas geringerer Ausführung sind die Mosaiken des hohen viereckigen Raumes vor der Nische, welche dafür als alttestamentliche Symbole des Messopfers bedeutend und bezeichnend sind. Am Gewölbe zwischen grüngoldnem Rankenwerk auf blauem Grunde, und grünem auf Goldgrunde schweben vier Engel, antiken Victorien ähnlich, auf Weltkugeln; unter ihnen, in den vier Winkeln, vier Pfauen, als Sinnbilder der Unsterblichkeit. An der Oberwand über der Nische halten zwei anmuthig schwebende Engel einen Schild mit dem Zeichen Christi; zu beiden Seiten prangen die ganz aus Juwelen erbauten Städte Jerusalem und Bethlehem; darüber Weinranken und Vögel auf blauem Grunde. An den beiden Seitenwänden sind in eine schwer zu beschreibende architektonische Einfassung die schon erwähnten Darstellungen vertheilt.*) Zwei Halbrunde enthalten die Hauptsache: die blutigen und unblutigen Opfer des alten Bundes. Wir sehen Abraham, wie er den drei Jünglingen in weissen Gewändern die Speise hinausträgt in's Freie, wo sie unter einem noch kahlen, aber neu knospenden Baume am Tische sitzen, während Sarah unter der Hausthür lacht; wie dann Abraham im Begriffe steht, den nackt vor ihm knieenden Sohn zu opfern; wie Abel (eine treffliche, völlig antike Hirtengestalt) vor einer Balkenhütte sein blutiges Thieropfer emporhebt, während Melchisedek (durch seinen Nimbus als Vorbild Christi bezeichnet), aus einem Tempel in Form einer Basilica hervortretend, über Brod und Wein den Segen spricht. Dann erweitert sich der Bilderkreis zur Andeutung des alten Bundes überhaupt; Moses, als Vorbild Christi hier ganz jugendlich gefasst, tritt auf als Hirt bei seinen Schafen, dann seine Schuhe ausziehend vor dem flammenden Busche (ein gutes, lebendig durchgeführtes Motiv), endlich als Empfänger des Gesetzes auf dem Berge, indess unten das Volk harrt; Jesaias und Jeremias,

*) Einen Begriff davon giebt D'Agincourt, Malerei, Taf. XVI.

Greise in weissen Gewändern, erscheinen lebendig bewegt vom Drang der Weissagung, und in ähnlichem begeistertem Gestus sieht man weiter aufwärts die sitzenden Evangelisten mit ihren Symbolen; Matthäus blickt zu seinem Engel auf wie zu einer Erscheinung. Oben schliessen schöne Arabesken
6. (Weinranken und Vögel) die Darstellung ab. Endlich enthält die vordere Archivolte gegen den Kuppelraum hin in 13 Medaillons zwischen zierlichen Arabesken auf blauem Grunde die Brustbilder Christi und der Apostel, individuelle, bildnissartige Köpfe, wovon indess mehrere einer spätern Restauration angehören möchten. — Die Ausführung ist im ganzen vordern Raume schon theilweise roh und oberflächlich, zumal in den Propheten und Evangelisten, und auch die Zeichnung steht hinter den Werken der Nische zurück, übertrifft aber noch bei weitem die Werke des folgenden Jahrhunderts. In den Thieren, z. B. dem Löwen des Marcus, zeigt sich noch ein gesunder Natursinn, ebenso in dem Baume vor der Wohnung Abrahams. Mehrmals ist der landschaftliche Grund auffallender Weise sehr hoch genommen und besteht dann aus steilen, grünbewachsenen Felsenstufen; ein offenbarer Versuch, noch einmal in die äussere Wirklichkeit einzudringen. — Von den Mosaiken der Kuppel und der übrigen Theile der Kirche ist leider nichts mehr erhalten.

1. §. 16. Das zunächst folgende Denkmal, die (höchst wahrscheinlich) grossentheils 553—566 ausgeführten Mosaiken von San Apollinare nuovo, der vormaligen Hofbasilica des grossen Theodorich, ist wiederum einzig in seiner Art, obgleich die wichtigsten Theile, Nische und Triumphbogen, erneuert sind. Die Obermauern des Mittelschiffes prangen nämlich hier noch mit ihrem ganzen, überreichen Mosaikschmuck von den Bogen aufwärts bis zur Decke. Zwei gewaltige Friese zunächst über den Bogen enthalten lange Festzüge auf Goldgrund, die uns in dieser letzten Zeit antiker Kunst seltsam an jenen Panathenäenzug des athenischen Parthenon erinnern. Rechts sind es die Märtyrer und Bekenner; sie schreiten feierlich hervor aus der Stadt

Ravenna, welche hier durch eine prachtvolle Nachbildung des ostgothischen Königspallastes mit seinen untern und obern Bogenhallen, mit Eckthürmen und Kuppeln angedeutet ist. Durch die Hauptpforte schaut glänzender Goldgrund heraus als Symbol der Herrschermacht; an den Wänden sieht man Siegesgöttinnen in bunter Gewandung; weisse, reich mit Blumen und Fransen besetzte Vorhänge zieren die untern Hallen. In langsamer, übrigens gut ausgedrückter Bewegung rückt der Zug vorwärts, eine Allee von Palmen entlang, welche die einzelnen Gestalten trennen. Alle tragen helle Gewänder und in den Händen Kronen; ihre Gesichtszüge gleichen sich durchgängig und sind (im Gegensatze z. B. zu den individuell durchgeführten Apostelbildern im ältern Baptisterium und noch in S. Vitale) auf wenige, allerdings noch ziemlich naturwahre, lebendige Linien reducirt; die Ausführung ist sorgfältig, auch in den Farbenübergängen. Am Ende des Zuges, als dessen Ziel, sieht man Christus auf dem Throne zwischen den vier Erzengeln, edle, gemessene Gestalten, welche dem Nischenbilde in S. Vitale weder im Styl noch in der Ausführung nachstehen. — Links (also auf derjenigen Seite der Kirche, welche ehemals den Frauen vorbehalten war) erblicken wir einen ganz ähnlich angeordneten Zug von Märtyrinnen und Bekennerinnen, ausgehend aus der durch Hafen und Festungswerke angedeuteten Vorstadt Classis; an der Spitze des Zuges die Anbetung der drei Könige. Auf einem Throne, von vier schönen Engeln mit Stäben umgeben, ist hier die Madonna, vielleicht zum erstenmal als Gegenstand der Verehrung, und zwar als reife Matrone mit segnend aufgehobener Rechten abgebildet, über dem Haupte einen Schleier, um dasselbe einen Nimbus. Auf ihrem Schoosse sitzt das schon herangewachsene, völlig bekleidete Christuskind, ebenfalls segnend. Von den Gestalten der drei Könige ist zwar ein grosser Theil restaurirt; doch erkennt man noch die lebendig ausgedrückte eilige Bewegung und den prachtvoll barbarischen Schmuck: reichgesäumte Wämser, kurze Seidenmäntel, Beinkleider aus

2.

Tigerfellen, hellfarbige Schuhe. Auch hier ist dieser letzte Theil des Wandfrieses am besten behandelt, ähnlich wie der 3. gegenüber stehende Christus. — Weiter hinauf, zwischen den Fenstern, sind einzelne Figuren von Aposteln und Heiligen in Nischen stehend dargestellt; die dunkle und schwere Schattirung ihrer weissen Gewänder und die starre und schroffe Auffassung deuten wohl auf eine etwas spätere Zeit, auf das VII. Jahrhundert hin. Ganz oben, über den Fenstern, sind in sehr kleinem Massstabe, jetzt kaum erkennbar, die Wunder Christi abgebildet.

4. Hier dürfen wir wohl die Mosaiken in der Kapelle des erzbischöflichen Pallastes zu Ravenna einreihen, welche zwar durch nicht zu verachtende geschichtliche Gründe*) ein höheres Alter in Anspruch zu nehmen scheinen, dem Styl nach jedoch eher an die Zeit nach der Mitte des VI. Jahrhunderts erinnern. Die Kapelle besteht aus einem Kuppelgewölbe über vier Rundbogen, deren untere Fläche (Goldgrund) je durch sieben Medaillons mit den Bildnissen des sehr jugendlichen Christus, der Apostel und mehrerer Heiligen auf blauem Grunde geschmückt ist: Werke welche den 13 Rundbildern von S. Vitale noch ziemlich nahe stehen, in der Ausführung aber flüchtiger und geringer sind. Die Mitte der mit Goldgrund belegten Kuppel nimmt ein grosses Medaillon mit dem Monogramme Christi ein; dasselbe wird durch 4 einfach anmuthige Engelfiguren getragen, welche je aus den 4 Zwickeln des Gewölbes emporsteigen. In den

*) v. Quast, a. a. O., S. 16, wo die Mitte des V. Jahrhunderts als Entstehungszeit angenommen wird, hauptsächlich weil ein Monogramm: „Petrus" auf den damals lebenden Erzbischof Petrus chrysologus zu beziehen sei. Wir möchten eher den Erzbischof Petrus IV., 569 bis 574, vorschlagen. — Die Chronologie der Mosaiken überhaupt haben wir theils dem angeführten Werke v. Quast's, theils der „Beschreibung Rom's" von Platner und Urlichs entnommen. Schnaase (Kunstgesch. III., S. 202) nimmt für S. Maria maggiore in Rom die Jahre 425—430, für S. Maria in Cosmedin und S. Apollinare nuovo in Ravenna die Zeit vor 526 an.

4 Zwischenräumen befinden sich die geflügelten Zeichen der Evangelisten, welche reichgeschmückte Evangelienbücher tragen. Der Löwe des Marcus zeichnet sich aus durch die beinah menschliche Bildung seines Kopfes. — Ein breiter Durchgang führt in einen hintern Raum, der mit einem Tonnengewölbe bedeckt ist. Die Vögel und Blumen auf Goldgrund, welche dasselbe zieren, sind schon sehr roh und umrissartig behandelt und mögen wohl einer noch spätern Epoche angehören.

§. 17. Wir haben bis jetzt nur die wichtigern noch 1. vorhandenen Werke des V. und VI. Jahrhunderts betrachtet; ungleich prachtvoller, ausgedehnter und in der Anlage grossartiger muss laut Ueberlieferung und Analogie das gewesen sein, was verloren gegangen ist. Von dem unermesslichen Mosaikenreichthum der Kirche der Agia Sophia in Konstantinopel sind nur noch einige kolossale Seraphim und die Spuren eines Marienbildes mit Engeln erhalten; alle andern Hauptwerke aus der Zeit Justinians, z. B. das grosse Kuppelbild in der Vorhalle des Pallastes von Konstantinopel, welches den Kaiser als Sieger über die Barbaren, als Herrn der Welt, umgeben von seinem Hofe darstellte, sind spurlos verschwunden. Es bleibt uns nun noch übrig, einige Denkmäler namhaft zu machen, deren Zeitbestimmung unsicher, wahrscheinlich aber in diese Periode zu setzen ist. — In S. Pudenziana in Rom befindet sich ein grosses, 2. zu verschiedenen Zeiten bis zur Unkenntlichkeit erneuertes Nischenmosaik, dessen ursprüngliche Anordnung vielleicht schon dem vierten Jahrhundert, jedenfalls aber nicht der Zeit Papst Hadrians I. (772—795) oder Hadrians III. (884—885) angehört, wie die gewöhnliche Ansicht will, indem selbst wenn die ganze Kirche neuer wäre, diess Werk wenigstens die Copie eines weit ältern sein müsste. Den Mittelpunkt bildet Christus auf dem Throne, zu beiden Seiten Petrus und Paulus und die heil. Frauen Praxedis und Pudentiana, bis zu halber Höhe hervorragend aus einer Reihe von acht männlichen Halbfiguren in antiker Gewandung (vielleicht

Porträts der Stifter) welche nicht getrennt nebeneinander stehen, sondern sich profilartig vor einander schieben. Hinter all diesen Figuren sieht man eine Halle mit Dach und darüber glänzende Gebäude; oben in einem nur aus rothen und blauen goldbesäumten Wolken bestehenden Himmel befinden sich die vier Zeichen der Evangelisten und in der Mitte ein reichbesetztes goldenes Kreuz. Der architektonische Hintergrund, die perspektivische Anordnung der Figuren, ihre sehr breite und freie Behandlung (so weit sie nicht offenbar das Werk des modernen Restaurators ist) deuten, wenn wir nicht irren, auf die constantinische Kunstepoche hin, obschon wir es hier vielleicht nur mit einer Copie und jedenfalls mit einem ausserordentlich entstellten
3. Werke zu thun haben. — In der Rundkirche San Teodoro in Rom hat sich in der hintern Nische ein Christus zwischen Heiligen auf Goldgrund erhalten, der wohl erst dem VII. Jahrhundert angehören mag, und uns hier hauptsächlich als eines der frühsten Beispiele des Copirens älterer Mosaiken interessirt. Christus in violettem Gewande, mit hellem langem Haare und kurzem Barte, von mildem und sanftem Ausdruck, sitzt segnend, in der Linken ein langes Scepter, auf einer blauen, gestirnten Weltkugel; rechts führt Petrus den heil. Theodor, links Paulus einen andern, jugendlichen Heiligen herbei, welche auf einem Ueberschlag ihrer reichgestickten Mäntel Christo ihre Kronen darbringen. Hier sind die Gestalten des Petrus und des heil. Theodor genaue Copie der entsprechenden Darstellung in SS. Cosma e Damiano, während der demüthig niederblickende jüngere Heilige gut und wahrscheinlich neu erfunden ist. Welchem ältern, vielleicht zerstörten Vorbild der vortreffliche Christus entnommen sein mag, wissen wir nicht. — Die Ausführung ist tüchtig, die Schattengebung sorgfältig, auch im Nackten, welches überhaupt noch ziemlich lebendig gebildet ist; nur in den Gewändern zeigt sich der tiefe Verfall durch Sinn-
4. losigkeit einzelner Motive. — Die Mosaiken am Nischenbogen von S. Lorenzo fuori le mura bei Rom (gegen

die hintere Kirche) haben zwar das feste Datum 578 bis 590, sind aber so sehr ergänzt und entstellt, dass sie eher einem spätern Jahrhundert anzugehören scheinen. Sie zeigen Christus auf der Weltkugel, umgeben von 5 Heiligen und dem Stifter, Papst Pelagius II. — Endlich müssen hier die Mosaiken einer achteckigen Nebenkapelle von *S. Lorenzo* in *Mailand* erwähnt werden, wo in den Halbkuppeln zweier Wandnischen Christus zwischen den Aposteln in weissen Gewändern, und, wenn wir nicht irren, eine Hirtenscene in sehr alterthümlicher, vorbyzantinischer Weise dargestellt ist.

§. 18. Neben den Mosaiken ist gleichzeitig noch die [1] Kunst der *Miniaturmalerei* zu berücksichtigen, welche die dem Gottesdienst, der vornehmen Privatandacht und der profanen Bildung gewidmeten Bücher durch einen mehr oder minder prachtvollen Bilderschmuck erläuterte. Bei den heiligen Schriften verlangte schon die hie und da bis an den Aberglauben streifende Verehrung der damaligen Zeit die prachtvollste Ausstattung des Innern wie des Einbandes; klassische Autoren aber mochten bereits bildlicher Verdeutlichungen *bedürfen*, insofern man von der darin vorausgesetzten Glanzzeit der alten Welt in Gebräuchen, Lebensweise und Tracht schon weit abgewichen war. Natürlich ist hier der Kreis der Darstellungen ungleich grösser als in den Gruftbildern und Mosaiken, und einige der frühsten Denkmäler dieser Gattung führen uns die Compositionsweise der antiken Kunst noch einmal mit einem wahrhaft grossartigen Reichthum vor, der uns die ohne Zweifel ungeheure Masse des Verlorenen schmerzlich bedauern lässt. Dahin gehört [2] die in der vaticanischen Bibliothek befindliche Geschichte des *Josua*, eine mit lauter historischen Scenen bemalte Pergamentrolle von mehr als dreissig Fuss Länge, den Beischriften nach allerdings erst aus dem VII. oder VIII. Jahrhundert, aber unzweifelhaft eine Copie nach einem Werke der besten altchristlichen Zeit. Die Arbeit hat das Ansehen einer sorgfältigen, aber kühn und frei gezeichneten, mit wenigen Farben ausgetuschten Skizze und ist von der vollen-

deten Pracht späterer byzantinischer Miniaturen sehr verschieden. In der Composition zeigt sich eine Lebendigkeit, in den einzelnen Motiven eine Schönheit, im Ganzen noch ein Reichthum der Erfindung, die diesem Denkmal unter den eigentlich historischen Bildwerken der altchristlichen Zeit gradezu die erste Stelle sichern. Trachten und Bewaffnungen sind noch völlig antik; Josua hat, wo er vorkömmt, einen Nimbus, ebenso die schönen symbolischen Frauengestalten mit Scepterstäben und Mauerkronen, welche die belagerten und eroberten Städte vorstellen; denn noch ist hier die ganze Landschaft durch Sinnbilder, Berggötter, Flussgötter u. s. w. ersetzt. In den Schlachtscenen ist die wildeste Bewegung oft sehr glücklich angedeutet, wobei es der Künstler freilich mit der Perspective und mit den Verhältnissen der Figuren zu einander nicht genau genommen hat. Der Copist der spätern Zeit offenbart sich fast nur in dem schon sehr fühlbaren Mangel an Verständniss der

3. Gelenke und der Extremitäten. — In letzterer Beziehung erscheint der berühmte vaticanische Virgil No. 3225, als Originalwerk des IV. oder V. Jahrh., vorzüglicher, während er in der Composition den Josua nicht erreicht. Die Farben sind, wo sie nicht bis auf die Unterzeichnung verloren gingen, licht und pastos aufgetragen, die Schattirung leicht und noch nicht minutiös, die Zeichnung zwar noch überreich an überlieferten antiken Motiven, aber in bewegten Gestalten

4. schon sehr unorganisch.*) — Ebenso alt, aber in der Zeich-

---

*) Die hier genannten u. a. Miniaturen in zum Theil zuverlässigen Durchzeichnungen bei D'Agincourt, Malerei, Tab. XIX u. f., wo besonders der Virgil, der uns hier nicht näher beschäftigt, im Ganzen gut wiedergegeben ist. — Ein äusserst merkwürdiges syrisches Evangelienbuch, im Jahre 586 in einem mesopotamischen Kloster durch einen Kalligraphen Rabula angefertigt, findet sich in der laurenzianischen Bibliothek zu Florenz. Wenn die bei D'Agincourt, Taf. 27, mitgetheilten Proben einen Schluss erlauben, so war hier die antike Kunst auf einem ganz andern Abwege als bei den Byzantinern; wir sehen volle, runde, übrigens sehr willkürliche, ja wüste Formen und

nung noch mangelhafter scheinen die Miniaturen einer Genesis in der kaiserl. Bibliothek zu Wien zu sein. — In der 5. ambrosianischen Bibliothek zu Mailand werden 58 Miniaturen aus einer sonst zerstörten Handschrift des Homer aufbewahrt, welche ebenfalls aus dem IV. oder V. Jahrhundert stammen und in dem breiten, pastosen Farbenauftrage wie in der Behandlung der Gewänder noch völlig antik erscheinen. Doch ist das Einzelne schon meist ungeschickt und ohne Kraft, und die Composition nicht nur, wie im vaticanischen Virgil, etwas planlos zerstreut, sondern verwirrt oder einförmig.*) — Ein vaticanischer Terenz des 9. Jahrhunderts 6. ist die sehr rohe Copie eines vielleicht trefflichen Werkes aus heidnischer Zeit. — Ausserdem finden sich einzelne schöne Gestalten und Compositionen frühchristlicher und antiker Erfindung bis tief ins Mittelalter zerstreut in einzelnen Handschriften, indem es bei dem allmäligen Hinsiechen der Erfindungsgabe eine Sache der Bequemlichkeit wurde, schon Vorhandenes zu copiren.

§. 19. Schon seit der Eroberung Italiens durch die 1. Langobarden, hauptsächlich aber seit dem VII. Jahrhundert tritt in der Malerei eine Scheidung ein; diejenigen, welche schlechtweg auf dem bisherigen Wege weitergehen, versinken in barbarische Formlosigkeit, während für höhere Prachtwerke, für Mosaiken u. dgl. immer mehr der Styl und die Technik der damaligen byzantinischen Maler in Anspruch genommen wurden, von welchen im nächsten Abschnitt die

---

dabei eine höchst lebendige Bewegung und Geberde. Die von D'Agincourt als Beispiel ausgewählte Himmelfahrt Christi würde von der Composition dieser Miniaturen einen für diese Zeit hohen Begriff erwecken, wenigstens ist der oben zwischen vier Engeln schwebende Christus und unten die aufgeregte Schaar der Apostel und Engel zu beiden Seiten der Madonna nicht ohne Grösse gedacht, obschon in der Ausführung abscheulich. (In dieser Handschrift findet sich, beiläufig gesagt, die frühste vorhandene Darstellung der Kreuzigung.)

*) *Iliadis fragmenta cum picturis etc. edente Ang. Majo etc.* Mailand 1819. 58 Umrisstafeln, ungenau und stark modernisirt.

Rede sein soll. So ist es gekommen, dass die wichtigern italienischen Werke des VII. und der folgenden Jahrhunderte dem byzantinischen Styl folgen, geringere Arbeiten dagegen, Miniaturen und einzelne seltene Steinbildwerke, wenigstens theilweise einen auf eigene Hand verwilderten, gänzlich ungebundenen Styl zeigen, welchen man den langobardischen nennen mag. Die Miniaturen bestehen aus rohgesudelten Umrissen, welche mit Farbenflecken ausgefüllt sind.*)

2. Als Beispiel aus dem plastischen Gebiete kann das Relief an der hintern Thür von San Fedele in Como dienen, welches den vom Engel am Schopf gefassten Propheten Habakuk darstellt; hier wird man Mühe haben, in den dicken, kurzen Figuren mit groben, plumpen Gesichtern und Extremitäten auch nur einen Nachklang alter Kunst zu erkennen. Und doch werden wir inne werden, dass in solchen scheinbar ganz formlosen Produkten der Willkür, gegenüber der gesetzmässigen byzantinischen Versteinerung, ein Keim der Freiheit lag, an welchen sich später die Anfänge einer neuen Entwickelung knüpfen sollten.

---

*) Ueber diesen longobardischen Styl s. v. Rumohr, ital. Forschungen I., S. 186 u. f., wo die wenigen erweislichen Monumente aufgezählt sind: Reste von Fresken in der Crypta des Domes von Assisi und in der unterirdischen Kapelle S. Nazaro e Celso zu Verona (eine Glorie Christi und biblische Scenen, roh und klecksig auf weissen Grund gemalt), mehrere Handschriften, u. s. w. — Leider ist von den langobardischen Geschichten, welche die Königin Theodelinde zu Anfang des VII. Jahrhunderts in ihrem Pallast zu Monza malen liess, nichts mehr vorhanden. Laut Paul. Diac. IV. 23, war die alte Volkstracht der Langobarden darin genau beobachtet. — Die langobardischen Diplome auf Monte Cassino, u. a. a. O. beginnen meist mit einer Miniatur.

Zweiter Abschnitt.

Der byzantinische Styl.

---

§. 20. Der Beginn des byzantinischen Styles wird gewöhnlich früher angenommen als hier geschieht, etwa mit dem V. Jahrhundert. Die Gründe welche uns bewegen, von dieser Eintheilung abzugehen, wurden oben angedeutet; die Kunst scheint uns bis zu Anfang des VII. Jahrhunderts, so weit damals noch römische Bildung lebte, in Osten und Westen wesentlich eine und dieselbe gewesen zu sein und desshalb keinen andern Namen als den einer spätrömischen oder altchristlichen Kunst im Allgemeinen zu verdienen. Wenn schon im V. und VI. Jahrhundert die Grundlagen desjenigen Styles hervortreten, welchen später vorzüglich die Kunst des oströmischen Reiches ausgebildet hat, so dürfen wir doch im V. und VI. Jahrhundert noch nicht von einem oströmischen oder byzantinischen, sondern nur von einem spätrömischen Styl sprechen, welcher der ganzen alten Welt gemein war, soweit das römische Leben nicht durch allzustarke Vermischung mit Germanen war gebrochen worden. Erst nach der Mitte des VI. Jahrhunderts zersetzte sich dieser Zustand der Dinge. Das oströmische Reich erhielt unter dem Kaiser Justinian diejenige Ordnung und Gestalt, welche ihm in den folgenden Jahrhunderten geblieben ist, und auch in geistiger Beziehung

scheint erst von da an das byzantinische Wesen seine völlig ausgebildeten Formen gewonnen zu haben. Für Italien dagegen trat gerade jetzt die Zeit der allertiefsten Erniedrigung ein. Nachdem es seine mildesten Herrscher, die Ostgothen, den Heeren Justinians Preis gegeben hatte und dann unter die oströmische Herrschaft gerathen war, erfolgte der Einfall der Langobarden und die sonderbarste Theilung des Landes, indem den Langobarden der mittlere Kern, die Hauptmasse zufiel, die wichtigsten Küstenstriche aber mit den grössten Städten, so wie sämmtliche Inseln den seeherrschenden Byzantinern verblieben. Jetzt erst war für diese oströmisch gebliebenen, beständig von den Langobarden bedrohten Gebiete die Zeit gekommen, sich ernstlicher an das schützende Byzanz anzuschliessen; jetzt erst mochte auch die Verarmung an Kunst und Bildung so sehr gestiegen sein, dass man einer Einwirkung von aussen, vom Centrum des Reiches her bedurfte, und desshalb nennen wir denjenigen gemeinsamen Styl, welcher vom VII. Jahrhundert an in Rom wie in Neapel, in Apulien und Calabrien wie in Sicilien, in Ravenna und der Pentapolis wie in dem aufblühenden Venedig, zeitweise wohl auch in Genua geherrscht hat, insofern er ein von dem bisherigen, spätrömischen verschiedener ist, mit Recht den byzantinischen. Die Eroberung Karls des Grossen hat später den einmal festgewurzelten Schulzusammenhang Italiens mit Constantinopel weder gestört noch aufgehoben; überdiess blieb ihr Unteritalien und das für alle Zukunft der Kunst so wichtige Venedig trotz eifriger Angriffe unzugänglich.

2. Die Art der Verbreitung des byzantinischen Styles mögen wir uns in verschiedener Weise denken. Ohne Zweifel reisten von der grossen Pflanzschule Constantinopel aus manche griechische Künstler nach Italien. Sodann war die Hauptstadt gewiss überreich an Werkstätten, welche zahllose bestellte und unbestellte Arbeiten, von der Statue und dem Tafelbilde bis zum Säulenkapitäl, nach den Provinzen sandten; namentlich dürfen für die Malerei die Klöster von

Constantinopel, und nächst diesen diejenigen von Thessalonich (?) und dem heiligen Berge Athos als grosse Centralateliers betrachtet werden. Auch müssen manche abendländische Künstler ihre Studien in den Hauptplätzen oströmischer Kunstthätigkeit gemacht haben. Auf diese Weise ergaben sich nähere und entferntere Grade der Abhängigkeit, von dem unmittelbaren Schulverband mit Byzanz bis zum bloss oberflächlichen byzantinischen Einfluss. Endlich werden wir zu zeigen haben, dass und wesshalb grade der byzantinische Styl in seinem Zusammenhange mit dem damaligen Culturzustande der äusserlich mittheilbarste war, den die Kunstgeschichte der höher civilisirten Völker kennt, so dass eine Mittheilung aus dritter Hand, z. B. durch den abendländischen Schüler eines abendländischen Malers, der vielleicht nur kurze Zeit Schüler eines eingewanderten Griechen gewesen, von den ursprünglichen Vorbildern in Byzanz nicht sehr weit abweicht.

§. 21. Die unläugbaren Vorzüge, welche Byzanz in Betreff der Malerei vor dem Abendlande voraus hatte, bestanden in der durch keinen Barbareneinfall unterbrochenen, völlig ungestörten Ueberlieferung und Weiterbildung (oder Verbildung) der alten Kunst und in der fortwährenden Uebung der Technik durch grossartige öffentliche Aufgaben, womit auch die Richtung auf Sauberkeit und Eleganz der Ausführung, wie sie der grossstädtische Luxus verlangt, Hand in Hand ging. Mag auch die Composition von der des Alterthums himmelweit abweichen, mag sich in den schweren, düstern, lackirten Farben auch gar keine Aehnlichkeit mit der flüchtigen Anmuth des Farbenauftrages altrömischer Werke zeigen, so war es doch von grossem Werthe, dass ein Ort in der Welt bestand, wo die künstlerische Ausführung im Grossen nie gestockt hatte, grade wie es für das Staats- und Rechtswesen des frühern abendländischen Mittelalters wichtig war, an Byzanz eine ungestörte Norm und Regel für streng geordnete Zustände zu besitzen. — Allein keine Kunst lebt von Ueberlieferung

und massenhaften Aufgaben allein; ihre eigentlichste Existenz fliesst ihr mittelbar aus den tausend geistigen Quellen zu, welche wir unter dem Ausdruck des nationalen Lebens im weitesten Sinne zusammenfassen, und diese Quellen waren in Byzanz sämmtlich arg getrübt oder versiegt. Es sind die ausgelebtesten Formen der alten Welt, welche wir hier nach dem allbekannten, sehr passenden Gleichniss, mumienhaft auf weitere tausend Jahre einbalsamirt finden.*) Auf dem Throne, von orientalischem Prunk und Ceremoniell umgeben, sassen meist grausame Despoten oder Feiglinge; bei den Hofleuten des Pallastes verdeckte die scheinbare Demuth und Kriecherei einen Hang zu unaufhörlichen Ränken und blutigen Verschwörungen. Diesem Zustande in den höchsten Kreisen entsprach der des geknechteten Volkes, wenigstens in der Hauptstadt. Es ist bezeichnend, dass das höchste Interesse sich an die öffentlichen Spiele knüpfte, und dass dasselbe Volk, in welchem jegliches politische Wollen erstorben war, über der Parteinahme für diese oder jene Abtheilung der Wettrenner im Hippodrom es noch zu einem grossen allgemeinen Aufruhr brachte. In das sonstige Leben theilten sich Luxus und Sinnlichkeit des Orients und römische Habgier. Die Wissenschaft war in ein trockenes Sammeln hineingerathen, die literarische Produktion todt und dem Volksleben fremd. Selbst das Christenthum, welches eben damals unter den germanischen Völkern den Grund zu der künftigen Einheit Europa's legte, zeigt sich im oströmischen Reiche nur auf widerwärtigen Abwegen; dogmatische Streitigkeiten über das schlechthin Unbegreifliche waren aus den geistlichen Kreisen hinausgedrungen und verwickelten nicht nur den Hof und die Regierung in die wildesten Händel, sondern dienten auch dem gemeinen Volke, dem schon in der guten Zeit die Sophistik und Disputirsucht eine andere Natur geworden, zum Hader und

*) Wir verweisen hier auf die meisterhafte Charakteristik des byzantinischen Lebens bei Schnaase (Kunstgesch. III., S. 93 u. f.).

Zeitvertreib; wo sich aber positive Frömmigkeit zeigen wollte, da kam mönchische Selbstpeinigung und grausame Unduldsamkeit zum Vorschein. Das wichtigste politische 2. Ereigniss im byzantinischen Dasein (nächst den Kriegen mit Persern, Saracenen und Donauvölkern), nämlich der Bilderstreit knüpft sich an diesen durch vierhundertjährigen dogmatischen Zank grossgezogenen Fanatismus. Ursachen und Verlauf sind bekannt. Der Vorwurf der Götzendienerei, welchen Mohammedaner und Juden dem damaligen bilderreichen Christengottesdienst machten, zugleich die Aussicht auf die Bekehrung Jener, hatte in Kaiser Leo dem Isaurier den Gedanken erregt, die Bilder abzuschaffen. Seine Zwangsmassregeln gegen dieselben begannen im Jahre 730, und mehr als ein Jahrhundert hindurch dauerte der darob entstandene Kampf fort, indem der ganze Staat mit all seinen Interessen, so weit sie auch von der Frage seitab zu liegen schienen, in die Parteiung hineingezogen wurde. Der Sieg der Bilderverehrer entschied sich erst durch die tumultuarische Synode des Jahres 842, und auch da war es mehr ein „Vergleich der Parteien," indem bloss die Malerei und das flache Relief beibehalten, die schon lange hinsiechende freie Sculptur dagegen aufgeopfert wurde. Ein sichtbarer Nachtheil, den die Kunst durch diesen Streit erlitten, lässt sich sonst nicht nachweisen, weil während desselben nicht nur die profane Malerei, sondern bei vielen hartnäckigen Mönchen auch die religiöse ununterbrochen fortdauerte. Doch wird man vielleicht hie und da bemerken, dass seit dieser Zeit auch der letzte Rest freier Naivetät aus den byzantinischen Arbeiten verschwindet und dass sie jetzt erst vollständig der Ausdruck theologischen Trotzes gegenüber der bilderfeindlichen Häresie und dem Islam werden. Damit hängt zusammen, dass jetzt (VIII. und IX. Jahrhundert) in der byzantinischen Malerei die Darstellungen der Passion Christi und des je nach Umständen grässlichen Marterthums der Heiligen beginnen,

wovon die bildende Kunst bisher nichts gewusst hatte.*) Waren doch viele Künstler selbst in der wilden Ikonoklastenzeit Märtyrer ihrer Sache geworden! stand doch die Kirche jetzt fest genug, um auch die Abbildung des leidenden, nicht bloss die des glorreich herrschenden Christus vertragen zu können! Ueberdiess lag es ganz in den damaligen Umständen, dass die siegende Partei, um ihren Sieg kund zu geben, im Streben nach Wirkung einen Schritt weiter ging als bisher, zumal da der feine Sinn der alten Zeit, welcher sich gegen die Darstellung des Trüben und Gräuelhaften gesträubt, inzwischen auch erstorben war. 4. Ein kirchlicher Beschluss, welcher dem Bilderstreit schon um Jahrzehende vorangegangen, zeigt, dass wenigstens bei der Passion Christi noch ein besonderer Wechsel der geistigen Richtung mit ins Spiel kam. Das Concil von Constantinopel im Jahre 692 (gewöhnlich Concilium quinisextum oder in trullo benannt) entschied nämlich, dass die unmittelbare menschliche Darstellung Christi der symbolischen, namentlich dem bisher üblichen Lamme, durchaus vorzuziehen sei, wonach die ganze Kunst sich zu achten habe. Es ist diess eine officielle Erklärung von dem völligen Absterben des allegorisch mythisirenden Sinnes, welcher der urchristlichen Malerei eigen gewesen war, von dem Uebertritt aus dem Symbolischen ins Historische, welchen wir schon bei Anlass des Mosaiks von S. Paul bei Rom anzudeuten hatten. Eine nahe Folge hievon musste z. B. das Aufkommen der Kreuzigungsbilder sein, da jetzt das Erlösungswerk Christi kaum mehr anders darzustellen war; überdiess spricht der Concilsbeschluss ausdrücklich von „Dem welcher der Welt Sünde trägt“, womit wenigstens das Passionsbild, wenn nicht geradezu die Kreuzigung, anempfohlen werden sollte. Bald

*) Wenn der Bischof Asterius von Amasia schon im IV. Jahrhundert ein Gemälde des Marterthums der h. Euphemia erwähnt, so ist diess eine zufällige Ausnahme, welche in einer Gährungszeit der Kunst wie das IV. Jahrhundert war, nicht befremden darf. Die kirchliche, officielle Kunst hatte damit ohne Zweifel nichts zu thun.

darauf, im Jahre 730, erwähnte Papst Gregor II. in einem seiner Briefe an Leo den Isaurier die verschiedenen Leidensscenen (παθήματα) Christi schon als übliche und löbliche Gegenstände der kirchlichen Wandmalerei. Das Uebrige that in der Folge die schon erwähnte Sinnesweise, die sich im Bilderstreit entwickelte.

§. 22. Um nun den byzantinischen Styl (in den von 1. uns angenommenen Grenzen) zu würdigen, vergegenwärtigen wir uns nochmals die Ergebnisse des Bisherigen. Die alte Kunst, schon im dritten Jahrh. in tiefem Verfall, dann innerlich zersprengt und mit einem neuen Inhalt erfüllt durch eine neue Religion, hatte es im IV. bis VI. Jahrhundert noch einmal zur Schöpfung von Typen gebracht, welchen das Prädikat des Erhabenen so wenig vorenthalten werden darf, als den ältern griechischen Götterbildern, so tief sie auch in manchem Betracht unter diesen stehen. In der traurigsten Zeit des Despotismus und des Elendes der Völkerwanderung hatten sich diese Typen festgestellt und in den Mosaiken eine glanzvolle Darstellung gefunden. Voll ruhiger Würde, mit bedeutsamer Geberde, in feierlich niederfliessenden Gewändern, riesengross schauen diese Gestalten, von allem Beiwerk entblösst, aus den Altarnischen hernieder, ein gewaltiges Zeugniss des siegreichen Kraftgefühls der damaligen Kirche, und so üben sie einen Zauber ästhetischer wie historischer Art, dem sich der unbefangene Beschauer nie entziehen wird. Allein gleichzeitig ging die dramatisch-historische Malerei, ja die Fähigkeit zur Darstellung des lebendig Bewegten überhaupt zu Grunde, wobei man (wie in allen Epochen des Verfalls) das gänzliche Aufhören des Naturstudiums ebensowohl als begleitenden Umstand wie als Ursache aufzufassen berechtigt ist. Ein Theil der Gestalt nach dem andern erstarrt, die Gelenke, die Extremitäten, endlich auch das Gesicht, welches eine grämliche, betagte Miene annimmt. Der Schritt verwandelt sich in ein Stillestehen; die Gewänder werden in den Falten überreich und theilweise bedeutungslos. Das Ornament verarmt mitten in dem scheinbar glänzendsten Reichthum. Der

Goldgrund, den wir in den ravennatischen Mosaiken des VI. Jahrhunderts überhand nehmen und den blauen Grund verdrängen sahen, tödtet den feinern Farbensinn und zwingt zur Buntheit.

2. Der byzantinische Styl bringt diese Verderbniss erst recht zum Ausbruch und hält sie dann in diesem Zustande auf lange Jahrhunderte stationär, indem er sie mit allen Vortheilen einer höchst ausgebildeten Technik behandelt.*)

1. §. 23. Jetzt hat der Künstler nur noch eine ganz äusserliche und lückenhafte Vorstellung vom Organismus des Körpers und findet sich mit einer conventionellen, aller Wirklichkeit entfremdeten Darstellung desselben ab. Die Figuren werden lang und mager, ihre Haltung steif und eckig, Hände und Füsse lang und kraftlos. Mit diesem gänzlichen Abfall von der Natur bildet ein sonderbarer Anspruch auf anatomische Genauigkeit den widerwärtigsten Gegensatz; Gestalten, bei welchen kein Glied mehr richtig am andern hängt, haben doch, soweit das Nackte sichtbar ist, die genaue Zahl ihrer Rippen und an den Armen ganz unnöthige Muskeln. Wie sehr aus dem Ganzen jegliche Kraft gewichen, zeigt die möglichste Beschränkung auf ruhige Stellungen; wo aber nur die geringste Bewegung, und wäre es bloss ein Schritt, bezeichnet werden muss, scheinen diese Gestalten auf ebner Erde zu straucheln. Oft wird sogar der Fussboden weggelassen, so dass sie auf ihrem Goldgrunde in der Luft stehen, wenn der Maler nicht durch ein kleines Postament oder Schemelchen ausgeholfen hat. In vielen Fällen glaubt

---

*) Wir sprechen hier und im Folgenden nur von den Originalarbeiten der byzantinischen Zeit, nicht von den Copien besserer, älterer Werke, welche man bisweilen damit verwechselt. So ist z. B. vor Tab. 62 von *D'Agincourt's* „Malerei" zu warnen, wo eine vaticanische Bibelhandschrift mit Miniaturen aus dem XIV. Jahrhundert als Beleg für eine „anscheinende Wiedergeburt" in der damaligen byzantinischen Kunst benutzt wird, während der erste Blick zeigt, dass wir die Copie einer vortrefflichen uralten Arbeit vor uns haben, die dem oben beschriebenen „Josua" wenig nachstehen möchte.

man nicht mehr Gestalten, sondern halbbelebte Leichen vor sich zu sehen, und dieser gespensterhafte Eindruck wird fast unabweislich bei Betrachtung der Köpfe. Hier zeigt sich auf den ersten Blick, dass ein neues Verhältniss zwischen Maler und Bild eingetreten ist. Wenn in den bisher betrachteten spätrömischen Werken, wie eng auch die Bande des kirchlichen Typus den Künstler umschliessen mochten, doch noch mit einer gewissen Freiheit nach dem Erhabenen, selbst nach dem Schönen gestrebt wurde, so ist jetzt das Ziel der Kunst selber entschieden von der Stelle gerückt. Der Künstler ist jetzt meist ein Mönch*) und als solcher dem Leben gegenüber Partei, sein Werk aber ein Tendenzwerk, insofern er sein persönliches Ideal, die mürrische Askese, an die Stelle eines allgemein Gültigen setzt. Daher die schon erwähnte Dürre und Magerkeit der Figuren und ganz besonders die düstre Morosität der Gesichtszüge. Die grossen hässlich geschlitzten Augen blicken starr vorwärts; unter der kahlen schwergerunzelten Stirn zieht sich eine unglückselige tiefe Falte von Braune zu Braune, womit der Unmuth sich gleichsam permanent erklärt. Der Nase ist aus der antiken Zeit oben noch der breite Rücken geblieben; weiter unten wird sie schmal und dünn; den kümmerlichen Nasenflügeln entsprechen auf beiden Seiten tiefe Furchen. Der Mund ist klein und zierlich gebildet, doch passt die etwas vorgeschobene Unterlippe nur allzugut zu dem trüben Ganzen. So lange es sich um Darstellung von heiligen Greisen und Geistlichen handelt, ist dieser Typus noch erträglich, wenn er nicht, wie bisweilen geschieht, in das völlig Herzlose und Tückische übergeht. Unleidlich aber wirkt die süssliche Grazie, womit man ihn bei der Darstellung jugendlicher Köpfe zu versetzen pflegte, indem zugleich der sonst längliche Kopf etwas runder gebildet, einige Runzeln weggelassen und Bart und Schnurrbart

*) Ob Kaiser Constantin Porphyrogenitus (X. Jahrhundert) die Malerei als Zeitvertreib oder als Andachtsübung erlernt hatte, ist ungewiss. Vgl. Liutprand. Antapod. III., 37.

gekürzt wurden. Nun nimmt auch die Madonna, auf deren Antlitz die Askese und ihre Magerkeit nicht wohl anzuwenden war, wenigstens einen durchaus mürrischen Charakter an, ja sie ist trotz des kleinen Mundes nie so völlig kalt und reizlos gebildet worden, als damals. — Ueberhaupt lassen uns all diese Köpfe gleichgültig, weil sie mit all ihrer stirnfaltenden Gravität nicht nur jedes sittlichen Wollens, jeder Energie in Liebe und Hass unfähig, sondern auch ohne Tiefe des physiognomischen Gedankens nach einem allgemeinen Herkommen gemalt sind. — Der unorganisch gewordenen Gestalt entsprach in merkwürdiger Weise die Gewandung. Wie in den Formen des Körpers, so lebte auch noch in den Hauptlinien seines Kleides ein Schimmer des klassischen Alterthums fort; es scheint hie und da, als wäre vom Ende des VI. Jahrhunderts an die damals übliche Vertheilung der Gewandmassen stehend beibehalten worden. Da man sich aber bald nichts mehr dabei zu denken, überhaupt nichts Organisches mehr sich vorzustellen vermochte, die Massen jedoch dem Geiste des damaligen Styles gemäss mit möglichst vielen Einzelmotiven ausfüllen musste, so entstanden die widersinnigsten Brüche, Biegungen, Parallelfalten u. s, w., Alles mit höchster Zierlichkeit ausgeführt und durch Goldaufhöhung möglichst hervorgehoben. Wo es vollends keine überlieferten Idealtrachten, sondern jene reichgestickten, mit Steinen besetzten Modecostüm's der byzantinischen Zeit galt, verliert sich bald jegliches Streben nach irgend einer künstlerischen Anordnung; glatt und ohne Falten liegt das Kleid mit seinen prächtigen Ornamenten, wie über eine breterne Figur geklebt*). — Es braucht nicht gesagt zu werden, dass diese Mängel sich nicht auf einmal, sondern allmälig entwickelten;

3. (margin at "kommen gemalt sind.")
4. (margin at "klebt*).")

*) Man sehe die sehr belehrende Miniatur aus dem XII. Jahrhundert bei *D'Agincourt* a. a. O. Tab. 58., wo der Kaiser Alexius I. Comnenus in einem solchen ganz formlosen, glatt übergehängten modernen Prachtkleide vor einen thronenden Christus hintritt, dessen Gewand noch antik behandelt und ohne Zweifel einem ältern Werke nachgeahmt ist.

im eilften Jahrh. aber standen sie bereits auf ihrem Höhepunkt, und spätere Werke erinnern in ihrer steifen Willkürlichkeit oft genug an die chinesische Kunst. In der That steht diese zur altindischen in einem ähnlichen Verhältniss der Ausartung wie die byzantinische zur römischen; nur dass die chinesische Malerei — gelegentlich selbst naiv — ihr Extrem in einer grimassenhaften Beweglichkeit, die byzantinische aber in trübsinniger Ruhe gefunden hat. Die Gestalten der letztern erscheinen nicht wie bei Urvölkern durch kindisches Ungeschick gebunden, sondern durch eine innere knechtische Angst und Bangigkeit des Künstlers, welche eine Leiche lebendig machen soll und sich vor dem Geiste fürchtet.

§. 24. Von freier Composition konnte bei solchen Uebelständen in der Einzelbildung nicht mehr viel die Rede sein, und wo uns z. B. in Mosaiken wenigstens die sinnvolle symmetrische Zusammenstellung, in Miniaturen die schöne lebendige Composition, die antike Personificirung abstrakter Dinge und landschaftlicher Gegenstände überrascht, da dürfen wir das Verdienst kühnlich der vorhergegangenen Epoche beilegen. Eine Kunst, die keine bewegte Figur mehr selbst erfindet sondern lieber aus zehnter Hand ein arg entstelltes antikes Motiv borgt, eine Zeichnung, welche so sehr an die Leichenruhe der Gestalten gewöhnt ist, dass sie kein Profil mehr wagen will, waren zur Lösung neuer Aufgaben schlecht geschaffen. Wo diese verlangt wurden, wie z. B. bei den Martyrien, welche man nicht aus ältern Werken copiren konnte, da zeigt sich die Unfähigkeit der Gestaltung recht deutlich. Die Ceremonienbilder, aus lauter ruhigen Figuren bestehend, waren eine leichte Aufgabe; wenn z. B. acht Menschen, alle in derselben fast gleichmässig wiederholten Stellung vor einem Kaiser im Staube liegen, oder wenn bei der Darstellung einer Synode die Patriarchen mit dem Kaiser im Kreise sitzen, umstanden von zahlreichen Geistlichen, während ein widerlegter Ketzer murrend am Boden liegt, so ist damit die Historienmalerei noch nicht gefördert. Und selbst innerhalb der neu aufgekommenen Gegenstände zeigt sich ein all-

mäliger Verfall, der sich in einer Gestalt, dem Gekreuzigten, symbolisch ausdrückt. Die ersten bekannten byzantinischen Darstellungen (IX. Jahrhundert) schildern ihn mit offenen Augen und aufgerichtetem Leibe, gleichsam als Sieger im Tode; die spätern aber lassen ihn mit geschlossenen Augen zusammenbrechen; als hielten die erschlafften Arme und Beine den Leib nicht mehr aufrecht, beugt sich dieser jetzt nach der rechten Seite auswärts.

2. Uebrigens haben ältere wie neuere Scenen in dieser versunkenen Kunst die Eigenschaft, sich fortwährend zu wiederholen. Bei näherer Betrachtung byzantinischer Arbeiten in Masse kömmt man auf das befremdliche Ergebniss, dass nicht bloss wie in der antiken und in der occidentalisch-mittelalterlichen Kunst dieselben Typen in jedesmaliger freier Gestaltung neu hervorgebracht werden, sondern dass gradezu ein Maler den andern und zwar oft sklavisch copirt hat, und dass genau dieselben Gestalten, Stellungen, Geberden und Mienen, ganz in derselben Zusammenstellung sich z. B. in den Mosaiken von S. Marco in Venedig wie in constantinopolitanischen Miniaturen und in den Fresken griechischer Klöster wiederfinden, — und hierin zeigt es sich erst recht, auf welchem abgestorbenen Boden wir uns bewegen. Allerdings tragen hier nicht bloss die Maler die Schuld; die Kirche verlangte es nicht anders, insofern sie die Erfindung und Anordnung unverholen für sich in Anspruch nahm. In einer auf dem zweiten nicenischen Concil im Jahre 787 verlesenen Vertheidigung*) gegen die Bilderfeinde heisst es ganz deutlich: „nicht die Erfindung (*ἐφεύρεσις*) der Maler schafft die Bilder, sondern ein unverbrüchliches Gesetz, eine Tradition (*θεσμοθεσία καὶ παράδοσις*) der katholischen Kirche; . . . nicht der Maler,

*) Abgedruckt in den Acten dieses Concils (*Conciliorum collectio regia maxima, Paris.* 1714. *Tom.* IV. *col.* 360), welche auch sonst eine Menge kunstgeschichtlicher Thatsachen, namentlich aus beispielshalber beigebrachten Legenden enthalten. Vor den Acten sind die unten anzuführenden Briefe Papst Gregors II. an Leo den Isaurier mitgetheilt.

sondern die heiligen Väter haben auszudenken und vorzuschreiben; ihnen gehört offenbar die Composition (διάταξις), dem Maler nur die Ausführung (τέχνη)." Wenn nun die Kirche für irgend einen heiligen Gegenstand die möglichst angemessene Darstellung einmal gefunden hatte, so war kein Grund vorhanden, irgend jemals davon abzugehen, und wir werden in der That sehen, dass die byzantinische Malerei sich bis auf diesen Tag gewissenhaft jenem Princip unterworfen hat. Nur ist nicht zu vergessen, dass man einer lebenskräftigen Kunst mit solchen Vorschriften gar nicht entgegen zu treten gewagt hätte und dass das Absterben des byzantinischen Styls ebenso sehr Ursache als Wirkung eines solchen kirchlichen Anspruches war; beginnt doch das Copiren schon lange vorher! — Glücklicher Weise haben die heiligen Väter seit dem Jahre 787 die kirchlichen Darstellungen nicht sämmtlich neu erfunden, sondern auch das Copiren nach den ältern, durch den Gebrauch geheiligten Compositionen fernerhin gestattet. Mehrmals hat es das günstige Schicksal gewollt, dass treffliche Motive aus constantinischer, theodosischer oder wenigstens justinianischer Zeit auf diese Weise verewigt wurden, natürlich um so schöner und genauer, je näher das Vorbild des Copisten dem Original stand, während Copien aus vermuthlich vierter, fünfter Hand schon nur noch die allgemeine Anordnung wiedergeben, im Detail aber ganz byzantinisch sind. Selbst wo der Maler neu componiren muss, hält er sich doch in den einzelnen Figuren an beständig wiederkehrende Schemata, so dass nur die Anordnung und hie und da die Stellung (letztere oft sehr unglücklich) verändert wird. Die byzantinische Kunst war ein mit Luxus betriebenes Handwerk geworden und eben dadurch auf dem Wege zu derjenigen unglaublichen Mittheilbarkeit, welche wir in ihren spätesten Stadien werden kennen lernen. Man bemerkt hier ein völlig äusserliches Kunststreben, das sich mit seinen Gegenständen ein für allemal abgefunden hat. Die Fähigkeit des Malers hing bald, wie wir sehen werden, von der

Auswahl und Menge der Durchzeichnungen ab, die er sich nach den Werken seiner Vorgänger angefertigt hatte.

§. 25. Das Handwerk aber blieb noch fleissig und sorgfältig bis ins XIII. Jahrhundert. Wir thun dieser Kunst kein Unrecht, wenn wir z. B. die verhältnissmässig ausgezeichnete Behandlung der Farbe als ein handwerkliches Verdienst betrachten, denn mit der Naturnachahmung ist es bei der Farbe so wenig ernstlich gemeint als bei der Zeichnung, und der höchstmögliche Werth des byzantinischen Colorites ist im besten Falle ein dekorativer. Auch muss man sich hier so gut wie in Betreff der Zeichnung hüten, die Copie für das Original zu halten, und z. B. für einige sehr vorzügliche Miniaturen aus der Zeit der macedonischen Kaiser den Farbensinn der damaligen Miniatoren zu loben, indem das Beste an der Farbe gewiss nicht minder als die Erfindung und Zeichnung der bessern spätrömischen Zeit angehört. Allerdings aber hat sich die Farbe im Allgemeinen länger gesund erhalten als die Zeichnung; besonders liegt in der Art des Auftrages eine Sicherheit und Gewandtheit, die neben der sonstigen absoluten Erstarrung Staunen erregt. Schon die Farbenstoffe der Miniaturen scheinen mit chemischer Kenntniss ausgesucht und behandelt. Ueber die mit dem Pinsel gezeichneten Umrisse wurde meist eine lebhafte, ungebrochene Farbe aufgetragen, und dann Licht, Schatten und Gefält mit dunklern und hellern Farben, später meist in Gestalt von zarten Schraffirungen darüber gesetzt. Es bezeichnet den ganz unplastischen Sinn jener Zeit, dass die Modellirung so ohne breitangelegte Schatten durch blosses Stricheln hervorgebracht wurde, allein die Wirkung ist immer eine sehr zierliche. Eine entschiedene Manier lässt sich am frühsten in Behandlung des Fleischtons erkennen, welcher orangefarben, dann dunkelziegelroth wird und am Ende durch die bekannten grünlichen Schatten und rosenrothen Lichter an geschminkte aber schon halbverweste Leichen erinnert. Dann werden mit dem Zurücktreten der antiken Muster die Farben überhaupt greller und

bunter, die Umrisse sichtbarer, und seit der Eroberung Constantinopels durch die Kreuzfahrer (1204), welche den Wohlstand und Luxus der Hauptstadt tief erschütterte, tritt vollends eine sorglose Flüchtigkeit der Behandlung ein. Schon lange vorher scheint überdiess ein unglücklich gewähltes harziges Bindemittel in Gebrauch gekommen zu sein, welches die Farben früh verdumpfte. — Die Hintergründe, die Nimben und seit dem XI. Jahrhundert auch die aufgehöhten Lichter bestehen insgemein aus Gold, welches auf eine sehr solide Weise ohne alle Sparsamkeit aufgetragen scheint. Ja als hätte man dessen gar nicht genug anzubringen gewusst, sind überdiess die Gewänder kaiserlicher oder heiliger Personen grossentheils ganz von Goldstoff mit prachtvollen Stickereien. Eine auf den Gegenstand selbst bezügliche Absicht, etwa eine Andeutung himmlischer Herrlichkeit, ist dabei nicht anzunehmen, da sich der goldne Hintergrund gleichmässig bei allen möglichen Scenen findet; dagegen liegt es ganz im Wesen einer gesunkenen Kunst, die Unfähigkeit freier Schöpfung durch ein prachtvolles Material ausgleichen zu wollen*). Die hagern, mürrischen Gestalten mit dem ziegelbraunen oder olivenfarbenen Fleisch nehmen sich begreiflicher Weise nur um so düsterer aus. — Ein Rest von Lebenskraft, ja vielleicht die einzige Veränderung welche den Namen einer Weiterbildung verdient, offenbart sich im Ornament; wir besitzen aus dieser Zeit die prachtvollsten Arabesken, gemischt aus Laubwerk und Thiergestalten, reiche phantastische Architekturen als Einfassungen für Schrift und Bild, u. dgl. mehr, fast Alles mit der grössten Sorgfalt und Zierlichkeit ausgeführt. Allerdings tritt die mehr vegetabilische und somit organische Bedeutung der antiken Verzierungsweise hier zurück neben einer ge-

2.

3.

*) Mit welchem ungeheuern sonstigen Luxus in Kirchen und Pallästen dieser Prunk der Malerei zusammenhing, findet sich anschaulich dargestellt in Hurters „Geschichte Innocenz III., Bd. 1, unter der Rubrik: „ein Gang durch Constantinopel.“

wissen kalligraphischen Willkür, allein diess schliesst eine geistvolle Behandlung nicht aus. Hierin hat Byzanz auch der bilderscheuen Kunst des Islams zum Muster gedient und vielleicht von ihr manche neue Anregung zurück empfangen*).

1. §. 26. Von der einzigen monumentalen Gattung der frühern byzantinischen Malerei, dem Mosaik, sind im oströmischen Gebiete selbst nur wenig Denkmäler erhalten und von diesen stehen uns so gut wie gar keine Abbildungen und nur mangelhafte Nachrichten zu Gebote. Wohl lässt sich vermuthen, dass die Pracht der justinianischen Zeit oft erreicht, wenn nicht überboten wurde. Die Pallastbauten des Kaisers Theophilus (829 — 842) prangten mit dem reichsten Schmuck; aus Cinnamus wissen wir, dass noch drei Jahrhunderte später die reichen Hofleute an den Wänden ihrer Palläste die Thaten der alten Helden darstellen liessen, freilich daneben auch Schlachten und Jagden, in welchen der Heldenmuth des Kaisers gegen Feinde und wilde Thiere hervorgehoben war; — ausnahmsweise wagte es damals ein hoher Beamter, sogar die Siege des Reichsfeindes, 2. des Sultans von Ikonium malen zu lassen. Bei dem gänzlichen Untergang dieser Arbeiten sind wir indess wesentlich auf die italienischen Mosaiken vom VII. Jahrhundert an beschränkt, welche nicht einmal durchgängig dem byzantinischen Styl zuzurechnen sind, und müssen desshalb im einzelnen Falle das Mehr oder Minder des byzantinischen Einflusses nach eigener Vermuthung andeuten. Ob und wie weit eine damals in Italien herrschende Gedankenrich-

*) Von Byzanz entlehnten die Saracenen auch die Technik des Mosaiks, dessen arabische Benennung *fsefysa* offenbar aus dem griechischen ψήφωσις entstanden ist. Als Byzanz zu Anfang des VIII. Jahrhunderts mit dem Khalifen Walid Frieden schloss, bedang sich dieser zur Ausschmückung der neuen Moschee von Damaskus ein gewisses Quantum *fsefysa* aus. Noch um die Mitte des X. Jahrhunderts sandte Kaiser Romanos II. dem Khalifen Abderrhaman III. das Material für die Mosaiken der Kibla in der Moschee von Cordova.

tung dem Eindringen desselben günstig war, lassen wir hier dahingestellt, da diese Frage noch nicht genugsam culturgeschichtlich aufgeklärt ist. — Die gemeinsamen Grundzüge dieser Werke ergeben sich am besten bei der schon früher befolgten chronologischen Betrachtung.

Auf der Grenzscheide des ältern und des neuen Styles stehen einige Mosaiken des VII. Jahrhunderts in Rom, in welchen sich das Verarmen des erstern nicht wohl von dem Erscheinen des Letztern unterscheiden lässt, obschon man etwas Neues, von aussen Hereingebrachtes sehr deutlich inne wird. Das namhafteste darunter ist das Mosaik der Hauptnische von S. Agnese fuori la Mura, aus den Jahren 625 — 638. Schon im Gegenstande selbst liegt eine bedeutende, das Emporkommen des Heiligendienstes bezeichnende Abweichung von der bisherigen Sitte; statt eines segnenden Christus ist nämlich die heil. Agnes selbst stehend zwischen den ebenfalls stehenden Päpsten Honorius I. und Symmachus (den Erneuerern der Kirche) abgebildet, und die Andeutung der Gottheit beschränkt sich auf eine aus dem Firmament des Himmels herunterkommende Hand, welche der Heiligen die Krone aufsetzt. Die Ausführung ist, im Gegensatz zu der sonstigen byzantinischen Sauberkeit, hier wie bei den meisten spätern Mosaiken Roms ziemlich roh und selbst dürftig, was uns übrigens nicht befremden darf, da Rom im Verhältniss zu Byzanz eine Provinzialstadt geworden und auch in den äussern Mitteln tief heruntergekommen war. Die Mitteltöne bleiben allmälig aus (in den Gewändern scheint ein solcher später hineingemalt), die Glasstücke werden grösser und reihen sich nicht mehr genau aneinander. Bedenklicher noch als diese Rohheit ist die innere Empfindungslosigkeit, die sich in den drei Gestalten kund giebt, diese graden Falten, die nur durch dunkle Streifen dargestellt sind, diese steifen, leblosen Stellungen, diess starre byzantinische Prachtgewand der Heiligen. Die schon sehr conventionellen Köpfe bestehen aus wenigen Strichen, die rothen Wangen der heil. Agnes

sind plumpe Tupfen. Der Boden ist zwar unter den Füssen der Figuren noch nicht ganz verschwunden, aber auf ein Minimum beschränkt, der Grund wie bei fast allen folgen-
4. den Mosaiken Goldgrund.— Schon deutlicher zeigt sich der byzantinische Styl in dem sehr ausgedehnten Mosaik des Oratorio di San Venanzio, einer Nebenkapelle des Baptisteriums beim Lateran, 640 — 642. In der Altarnische steht zwischen acht Heiligen die Madonna mit segnend aufgehobenen Armen; darüber heben sich die Brustbilder Christi und zweier Engel aus bunten Wolken empor. An der Wand zu beiden Seiten der Nische sieht man je vier Heilige, und über der Nische zwischen drei Fenstern die Zeichen der Evangelisten und die Städte Jerusalem und Bethlehem. Christus und die beiden Engel sind hier zwar roh, aber noch mit Würde und Freiheit gebildet und erinnern durch ihre noch ziemlich fliessenden Formen an das VI. Jahrhundert. Dagegen sind die sechszehn regungslos neben einander stehenden Heiligen nebst der Madonna (welche hier zum erstenmale so ausdrücklich als ihr Mittelpunkt dargestellt wird) total byzantinisch. In den Gewändern wird auch hier die Falte und ihr Schatten durch einen blossen Streif von willkürlicher dunklerer Farbe angedeutet, und selbst in den Hauptmotiven beginnen Missverständnisse, wie sie das vorhergehende Jahrhundert noch nicht gekannt
5. hatte. — Von ähnlichem Styl und fast gleichzeitig (642—649) ist das Mosaik der kleinen Altarnische von S. Stefano rotondo auf dem Cölius, welches ein kostbar verziertes Kreuz zwischen den stehenden HH. Primus und Felicianus darstellt. Am obern Ende des Kreuzes befindet sich, sehr geschmacklos angebracht, ein kleines Brustbild Christi in einem Nimbus, über welchem die segnende Hand des Vaters
6. erscheint. — Eine einzelne als Altarblatt gearbeitete Mosaikfigur in S. Pietro in Vincoli, der vom Papst Agathon bei Anlass der Pest von 680 gelobte und ohne Zweifel bald darauf ausgeführte S. Sebastian ist schon als vereinzeltes Beispiel dieser Gattung merkwürdig. Weit entfernt von seiner spä-

ter kunstüblich gewordenen jugendlichen Nacktheit ist der Heilige hier in echt byzantinischem Sinne ganz bekleidet und als Greis mit weissem Haar und Bart gebildet, die Märtyrerkrone in den Händen tragend. In seinem Gesicht ist noch Leben und Würde, auch deutet die sorgfältigere Schattengebung im Gewande darauf hin, dass man bei diesem der andächtigen Besichtigung vielfach ausgesetzten Werke mehr auf die Ausführung verwandt habe als sonst, nur ist die Gestalt im Ganzen schon sehr unorganisch. (Der Grund ist hier blau.) — In S. Giorgio in Velabro 7. nimmt gegenwärtig ein Frescobild die Halbkuppel der Nische ein, das wahrscheinlich die Copie eines Mosaiks, und zwar vermuthlich desjenigen ist, welches beim Bau der Kirche (682) jene Stelle erhalten hatte. Christus (der herrlichen Figur in SS. Cosma e Damiano nachgebildet) steht auf der Weltkugel zwischen der heil. Jungfrau und den HH. Petrus, Georg und Sebastian. Die secundäre Stellung der heiligen Jungfrau nöthigt uns, für das Urbild dieses Werkes ein möglichst hohes Alter anzunehmen, denn schon um diese Zeit und mehr noch später nimmt Maria gewöhnlich den Ehrenplatz ein, und hält Christum als Kind auf ihrem Schoosse.

§. 27. In diese Zeit fällt auch das letzte bedeutende 1. Mosaikwerk von Ravenna: die Ausschmückung der prachtvollen Basilica S. Apollinare in classe (wahrscheinlich 671 — 677), welche uns jetzt, nachdem Sanct Paul bei Rom zum unersetzlichen Schaden der Kunstgeschichte in Asche gesunken, allein noch einen Begriff geben kann von der Art und Weise, wie man ganze Reihen von Bildnissen und Symbolen in Mosaik als Kirchenschmuck benutzte. In den Füllungen zwischen den Bogen des Hauptschiffes sieht man fast sämmtliche oben erwähnte Sinnbilder der ältesten christlichen Kunst, vom einfachen Monogramm bis zum guten Hirten und Fischer dargestellt, und über den Bogen, in einer Reihe von Medaillons die Bildnisse der Erzbischöfe

von Ravenna*), allerdings auch nicht mehr im Original, sondern nur in einer (anscheinend genauen) Copie, seitdem der schlimme Kunstfreund Sigismund Malatesta von Rimini die innere Wandbekleidung der Basilica zerstörte. Wie ehemals in den päpstlichen Bildnissen in S. Paul, so sehen auch hier alle Köpfe gerade vorwärts, denn dem Profil war 2. jene Kunst völlig entfremdet. — Echt und alt sind dagegen die Mosaiken in und über der Hauptnische, ein merkwürdiges Denkmal jener Zeit, in welcher die Kirche von Ravenna im Bunde mit der Hofpolitik von Byzanz sich noch einmal der römischen Kirche gleich und ebenbürtig erklärte und desshalb auch ihren Schutzheiligen S. Apollinaris, den Schüler des heil. Petrus, durch glänzende Verehrung diesem gleichzustellen suchte. Diese Absicht thut sich in Anordnung und Inhalt der genannten Mosaiken auf das deutlichste kund; sie enthalten wesentlich eine Verherrlichung der ravennatischen Kirche. In der Halbkuppel der Nische sieht man auf Goldgrund mit rothweissen und blauweissen Wölkchen ein blaues goldgestirntes Rund, von Edelsteinen eingefasst, und in diesem ein prachtvoll geschmücktes Kreuz, dessen Mitte ein Brustbild Christi einnimmt. Zu beiden Seiten des Kreises erheben sich Moses und Elias, Halbfiguren, aus den Wolken, beide als Verklärte sehr jugendlich gebildet; weiter unten, auf einer Wiese mit Bäumen, in der Mitte des Ganzen, steht der heil. Apollinaris mit segnend aufgehobenen Armen, umgeben von 15 Schafen. An der Unterwand der Nische sind zwischen den Fenstern vier ravennatische Bischöfe unter Baldachinen mit Vorhängen und Hängeleuchtern auf blauem Grunde dargestellt; auf beiden Seiten endlich enthalten zwei grössere Bilder die Opfer Abels, Melchisedeks und Abrahams und — sehr wenig entsprechend — die Verleihung der Privilegien an die

*) Auch in eigentlich oströmischen Kirchen kam Aehnliches vor; der Dom von Nicäa prangte mit den Bildnissen der 318 Bischöfe, welche einst dem dortigen Concil beigewohnt hatten.

Kirche von Ravenna. In all diesen Darstellungen ist die Zeichnung ungleich geringer als in den Werken des VI. Jahrhunderts, die Ausführung aber sorgfältig mit Angabe mehrerer Mitteltöne, nur die vier Bischöfe ausgenommen, welche schon roh und umrissartig gehalten sind und sich bloss durch kräftigere, minder conventionelle Köpfe auszeichnen. Den Namen „byzantinisch" dürften diese Mosaiken, obwohl in der Nähe der Exarchenresidenz ausgeführt, doch weniger verdienen als die eben besprochenen römischen, insofern die Gestalten von jener starren Erstorbenheit der Heiligenfiguren von San Venanzio u. a. nur erst einen Anflug haben; auch sind ihre Gewänder trotz der Sinnlosigkeit mancher Motive schöner und würdiger gefaltet. Dagegen wird man ein starkes Sinken des Natursinns gewahr, wenn man die hochbeinigen, hässlichen Schafe mit jenen von SS. Cosma e Damiano in Rom, oder die ganz willkürlich gestalteten Bäume mit dem Baum vor Abrahams Hütte in S. Vitale vergleicht. Gleichwohl mag sich hier der byzantinische Einfluss, streng genommen, auf die Anordnung beschränken, insofern ein blosser Heiliger an die bisher Christo vorbehaltene Stelle (in der Mitte des Ganzen) tritt, während die Gegenwart Christi nur durch das Kreuz angedeutet wird, wie in S. Stefano rotondo. Noch verdienen die zwei Seiten- 3. bilder der Unterwand genauere Betrachtung, besonders die drei alttestamentlichen Opfer, welche hier noch sinnreich zu einer recht lebendigen Composition verschmolzen und in der Ausführung das Beste sind*). Unter einem geöffneten

*) Wenn man erwägt, wie schon in der spätrömischen Zeit das Copiren an der Tagesordnung war, so wird man vielleicht Bedenken tragen, die Erfindung dieses Werkes der Zeit von 671 bis 677 zuzuschreiben. Die Figur des Abel wenigstens ist eine direkte Nachahmung derjenigen in S. Vitale. Wie viele Kirchen aber sind, sammt ihren Mosaiken, nur in Ravenna untergegangen (der Dom, die Hauptkirche der Vorstadt Classis etc.), um von Byzanz zu schweigen — und wie wenig sind wir daher berechtigt, unter dem noch Vorhandenen entschiedene Originale finden zu wollen, wenn nicht äussere Beweise hinzukommen!

Vorhang hinter einem verhängten Tische sitzt der greise, weissgelockte Melchisedek mit Diadem und Purpurmantel, und bricht das Brod; von links her schreitet Abel heran, als halbnackter Jüngling in linnener Clamys, in den Händen ein Lamm; rechts führt Abraham, hier als Greis in weissem Gewande, seinen Sohn herbei, der hier nicht mehr nackt (wie in S. Vitale), sondern in gelbem Kleide erscheint. — Das Gegenstück, die Verleihung der Privilegien, ist in Zeichnung und Ausführung schlechter und flüchtiger, so dass z. B. in den Köpfen die Umrisse schon roh hervortreten. Aus der mit einem Vorhang bekleideten Thür eines Pallastes treten drei kaiserliche Jünglinge mit Nimben hervor, Constantin, welcher den Purpurmantel trägt, Heraklius und Tiberius*); rechts steht, ruhig zusehend, der Erzbischof Reparatus von Ravenna, umgeben von vier Geistlichen, deren Einer von Constantin eine Rolle mit der rothen Inschrift „privilegia" in Empfang nimmt. Hier zeigt sich eine offenbar byzantinische Starrheit, zumal beim Vergleich 4. mit den beiden Ceremonienbildern in San Vitale. — An der Wand über der Nische auf einem Streifen blauen Grundes sieht man ein Brustbild Christi und die Zeichen der Evangelisten (auch diese nur als Halbfiguren) durch den tausendjährigen Staub schimmern; dann folgen, auf Goldgrund, die zwölf Schafe, hier von beiden Seiten am Nischenbogen emporschreitend, und unterhalb derselben zwei Palmen, — Thiere und Bäume nicht besser als diejenigen in der Nische. Dagegen scheint in den Gestalten der beiden Erzengel Michael und Gabriel, welche weiter unten zu den Seiten der Nische augebracht sind, ein gutes altes Motiv erhalten zu sein: beide halten in der Rechten die Siegesfahne (das Labarum), während die Linke den purpurnen,

*) Die schwierige Frage, welche Kaiser unter diesen Namen zu verstehen seien, liegt uns hier ferne. Wahrscheinlich sind Constantin Pogonatus, Tiberius II. und der bekannte Kaiser Heraklius gemeint; der Erstere tritt dann als Zeitgenosse mehr hervor.

innen mit gesticktem Goldstoff ausgeschlagenen Mantel so zusammenfasst, dass man noch etwas von der weissen Tunica sieht; die Köpfe sind von jugendlicher Schönheit.

Uebrigens hatte die bauliche und künstlerische Thätigkeit in Ravenna schon seit dem Sturz der Ostgothen bedeutend nachgelassen. Eine Provinzstadt des oströmischen Reiches hatte in jener Zeit ohnehin kein glänzendes Schicksal; nun kamen beständige Angriffe der Langobarden hinzu, welche dem Exarchat einen Gebietstheil nach dem andern raubten, und im Jahre 728 selbst die prächtige Vorstadt Classis eroberten und wüste legten. Erdbeben thaten das Uebrige, und gegenwärtig ist ausser der schönen, einsamen Apollinariskirche am Rande des berühmten Pinienwaldes jede Spur von Classis untergegangen. Endlich, nachdem die Franken den Langobarden das eroberte Exarchat abgenommen und den römischen Stuhl damit beschenkt hatten, beschränkte sich die ravennatische Kunst auf Ausschmükkungen im Einzelnen und auf Reparaturen, und diesem Umstande allein verdankt jetzt die abgelegene päpstliche Landstadt die Erhaltung von frühmittelalterlichen Kunstschätzen wie sie sich sonst nirgends in der Welt mehr beisammen finden. 5.

§. 28. Wie weit die Kriege u. a. Katastrophen des VIII. Jahrhunderts auf die Kunstübung in Rom Einfluss hatten, ist schwer zu entscheiden, da von den zahlreichen künstlerischen Leistungen welche erwähnt werden, so viel als nichts erhalten ist. (Das Einzige ist u. W. das kleine Fragment aus der alten Peterskirche vom Jahre 705, jetzt in der Sakristei von S. M. in Cosmedin, welches bei einer barbarischen Nachlässigkeit der Technik eine gute alte Composition der Anbetung der Könige zeigt; die erhaltenen Figuren — Joseph, Maria mit dem Kinde, und ein Engel — verschieben sich zu einer ungezwungenen Gruppe.) Von Papst Constantin (708—715) wissen wir aus Paul Diaconus (VI, 34), dass er in der Vorhalle von S. Peter die sechs rechtgläubigen Synoden abmalen liess (ob in Mosaik, wird 1.

nicht gesagt), und zwar, bezeichnend genug, aus Trotz gegen den monotheletisch gesinnten Kaiser Philippicus Bardanes, welcher eine ähnliche Reihe von Synodenbildern in Constantinopel hatte zernichten lassen. Auch bei den Pontificaten Gregors III., Zacharias, Adrians I. etc. wird der Mosaicirung mehrerer Kirchen gedacht. Im Bilderstreit hatte Rom bekanntlich die Bilder eifrig vertheidigt; „die heiligen „Gemälde", schrieb Gregor II. beim Ausbruch des Kampfes an Kaiser Leo, „erheben die Sinne der Menschen zum „Höhern; Väter und Mütter heben ihre Kleinen auf den „Armen in die Höhe; Jünglinge und Ausländer zeigen ein- „ander erbauungsvoll die gemalten Geschichten; aller Herzen „richten sich empor zu Gott!" — und als in Byzanz mit dem Schwerte gegen die kirchliche Kunst gewüthet wurde, nahm Rom ganze Schaaren geflüchteter byzantinischer Maler in seine Klöster auf. Ein bestimmter Einfluss dieser neuen oströmischen Kolonie lässt sich allerdings nicht nachweisen. Wir finden, wie gesagt, in den jetzt vorhandenen Mosaiken Roms eine Lücke von beinahe hundert Jahren, indem dieselben erst nach völliger Beruhigung der Zustände Italiens, unter Papst Leo III. (795—816) wieder beginnen. Dieses auch sonst so wichtige Pontifikat zeichnete sich durch zahlreiche Kirchenreparaturen und Neubauten aus, bei welchem Anlass mehrfach die Mosaikbekleidung ausdrücklich erwähnt wird.

2. Leider ist das wichtigste Werk, jenes politisch so bedeutsame Nischenmosaik des leonischen T r i k l i n i u m s im Lateran — der letzte Ueberrest der grossen historischen Darstellungen in diesem Gebäude — bei der im vorigen Jahrhundert versuchten Uebertragung an die Aussenwand der Kapelle Sancta Sanctorum dergestalt verunglückt, dass man sich mit einer nach genauen Abbildungen verfertigten Mosaikcopie begnügen musste, welche indess mit Ausnahme der meist etwas modernisirten Köpfe das Urbild fast völlig ersetzt. In der Nische auf Goldgrund steht der segnende Christus zwischen eilf Aposteln in weissen Gewändern; unter seinen Füssen quellen die vier Paradiesesströme. Die

Gestalten zeigen in ihrer steifen und doch haltungslosen Auffassung, noch mehr aber in dem manierirten Faltenwurf einen starken byzantinischen Einfluss; hier zuerst entdecken wir eine völlig willkürliche Vertheilung der Gewandmassen, welche, von sinnlosen Falten (d. h. blaugrauen Strichen) umzogen, sich nur noch obenhin an die Körperformen anschliessen. An den Wandflächen neben der Nische folgen dann jene berühmten kirchlich-politischen Tendenzbilder, welche eine ungleich grössere historische Ahnung enthalten als alle Ceremonienbilder des Kaiserpallastes von Constantinopel. Links sieht man einen thronenden Christus, welcher dem vor ihm knieenden heil. Sylvester die Schlüssel, dem grossen Constantin eine Fahne reicht, — rechts einen thronenden S. Petrus, welcher Papst Leo III. eine Stola, Karl dem Grossen aber eine Fahne giebt, gleichsam als Zeichen der Belehnung. In den beiden letztgenannten knieenden Personen, welche zwar im Profil, aber vorwärts blickend gebildet sind, ist unläugbar eine Porträtähnlichkeit erstrebt, nur ist Karl der Grosse darüber zur Carricatur geworden. — Aus derselben Zeit stammt das Mosaik über der Altar- 3. nische von SS. Nereo ed Achilleo, unterhalb der Thermen Caracalla's. Die Figuren sind klein, in der Ausführung gering und stark ergänzt, aber durch ihre Bedeutung merkwürdig. Seit jenen Darstellungen der Geschichte Christi am Triumphbogen von S. Maria Maggiore fanden wir die obere Nischenwand oder den Triumphbogen fast ohne Ausnahme mit apokalyptischen Scenen und mit den Symbolen der Evangelisten bedeckt; hier dagegen besteht die Ausschmückung dieser Oberwand wiederum aus historischen Bildern: in der Mitte der verklärte Christus zwischen Moses und Elias, zu beiden Seiten die hh. Nereus und Achilleus knieend, dann weiter links die Verkündigung, rechts Maria mit dem Kinde, von einem Engel begleitet. — Die auf 4. Leo III. folgende Regierung des Papstes Paschalis I. (817—824) war trotz ihrer kurzen Dauer reich an Mosaikwerken, ohne Zweifel weil die jetzt sicher geordneten Zu-

stände der römischen Kirche zu neuer Kunstthätigkeit aufforderten. Allein zu einem wahrhaften Aufschwung war die Zeit nicht mehr angethan, und wie damals die scheinbar sehr blühende Kunst des karolingischen Frankenreiches (wovon unten) nur ein verspäteter Nachklang der Antike war, so erblicken wir in den römischen Werken jener Epoche nur ein noch tieferes Versinken in die byzantinische Unform. Ob damals in Rom eine vollständige Schule von Mosaicisten als Abzweigung des Kunstlebens von Constantinopel vorhanden war und auf welchen verschiedenen Entwicklungsstadien derselben neue Einflüsse von Byzanz her hinzukamen wagen wir indess nicht zu entscheiden. — Die ausgedehnteste und prachtvollste Unternehmung des Papstes Paschalis mag wohl die Ausschmückung von Santa Prassede auf dem Esquilin sein, wenigstens hat sich mehr davon erhalten als von dem Schmucke anderer römischer Kirchen, nämlich der Triumphbogen, der Nischenbogen, die Nische selbst und eine ganze Seitenkapelle des einen Nebenschiffes. Die an den beiden Bögen gebildeten Gegenstände sind wie gebräuchlich der Offenbarung entnommen. Ueber dem Triumphbogen erscheint, in der Mitte eines ummauerten Raumes mit Pforten, der das himmlische Jerusalem vorstellt, der Heiland zwischen zwei Engeln, die Weltkugel haltend, und ihm zu beiden Seiten eine Reihe heiliger Männer, ihre Siegeskronen darbringend. Vier Engel stehen an den Pforten zu beiden Seiten der heiligen Stadt, um in dieselbe die herbeiströmenden Schaaren einzuladen; unter ihnen, zu beiden Seiten des Bogens, sind die Gläubigen vorgestellt, die in feierlichem Zuge, mit weissen Gewändern angethan, Palmen in den Händen, herannahen. — Am Nischenbogen sieht man die gewöhnliche Vorstellung des Lammes auf dem mit Edelsteinen besetzten Stuhle, zwischen den sieben Leuchtern, vier Engeln und den Symbolen der Evangelisten; an beiden Seiten des Bogens die 24 Aeltesten, die herbeikommen um ihre Kronen vor dem Throne des Lammes niederzulegen. — In der Halbkuppel der Nische nimmt Christus (Copie

nach SS. Cosma e Damiano) die mittlere Stelle ein, über ihm die Hand des ewigen Vaters, einen Kranz haltend: zu beiden Seiten folgen Petrus und Paulus, S. Praxedis und S. Pudentiana, S. Zeno und der Stifter Papst Paschalis mit einem Kirchlein in den Händen, endlich zwei Palmen, deren eine denselben Phönix trägt wie die Palme in SS. Cosma e Damiano. Weiter unten wie gewöhnlich die 13 Lämmer. — Da die Kirche nicht eben gross ist, so mussten bei einer solchen Masse von Darstellungen die einzelnen Figuren ziemlich klein ausfallen und wegen der schon sehr weit gediehenen Rohheit in der Ausführung ein barbarisches Ansehen gewinnen. Die Falten sind nur noch dunkle Striche, die Gesichter bestehen meist aus drei groben Linien.*) Ueberhaupt sucht die damalige byzantinische Kunst ihr Heil in dem Vielen, in der Menge der Figuren und vermeidet mehr und mehr jene einzelnen Kolossalgestalten, die sie doch weder mit geistigem Inhalt zu beleben noch mit Realität auszufüllen im Stande war. Aber ihre starren, parallelstehenden kleinern Figuren sind um ihrer Unzähligkeit willen nicht besser und machen allmälig einen Eindruck von auseinanderfallenden Atomen. — Vollends barbarisch sind die gleichzeitigen Mosaiken jener kleinen Seitenkapelle, welche von ihrer Pracht den Namen des „Paradiesgartens“ erhalten hat. Die Thür ist mit einer Doppelreihe von Medaillons in Mosaik eingefasst, deren Brustbilder rohen Carricaturen gleich sehen. Im Innern sind an den Wänden allerlei heilige Personen und Symbole dargestellt, ohne besondern Zusammenhang des Gedankens; merkwürdig ist nur eine Darstellung Christi unter dem Bilde eines Lammes mit vier Hirschen, welchen weiter unten vier Brustbilder entsprechen. Am Kreuzgewölbe erblickt man ein Brustbild Christi, von

6.

*) Vgl. Rumohr, Ital. Forschungen I., S. 239 u. f., wo der Styl dieser römischen Mosaiken des IX. Jahrhunderts zuerst mit einiger Genauigkeit erörtert wird. Ueber andere Ueberreste zweifelhaften Alters in S. Prassede s. ebenda S. 246 und Bd. II., Vorrede, S. VIII.

vier Engeln getragen, welche — empfindungslos genug —
7. über den Gewölbekanten entzweigebrochen sind. — Gleichzeitig entstanden die Mosaiken von S. Cecilia in Trastevere, welche in der Ueberfüllung und in der Rohheit und Erstorbenheit des Styles den eben besprochenen so ziemlich gleich stehen. In der Nische sehen wir wiederum Christus mit fünf Heiligen, dem Papst Paschalis und zwei Palmbäumen, diessmal noch auf blauem Grunde mit bunten Wölkchen. Die dreizehn Lämmer, welche sonst als Friesbild die halbrunde Untermauer der Nische mit der Halbkuppel wohlthuend vermitteln, sind hier in die letztere mit hineingezogen und bilden einen ziemlich unschönen Saum derselben. An der Nischenwand sah man bis vor wenigen Jahrzehenden die heil. Jungfrau mit dem Kinde thronend zwischen zwei Engeln und eilf Märtyrern, welche aus den beiden heiligen Städten herankamen; weiter unten aber die 24 Aeltesten in der bekannten Darstellung. Auch das Gesimse der Vorhalle hat hier noch seinen alten Schmuck: schöne goldne Ornamente auf blauem Grunde, abwechselnd mit blauen auf Goldgrunde, unterbrochen durch kleine Medaillons mit Brustbildchen — ein Beweis, wie lange einzelne gute Zierrathen bei völliger Verderbniss alles Uebrigen fortleben
8. können. — Ganz derselbe Styl wie in S. Cecilia zeigt sich auch in und über der Nische von S. Maria della Navicella (auch in Domnica genannt) auf dem Cölius. In der Nische erscheint Maria mit dem Christuskinde auf dem Throne sitzend; Engel stehen in regelmässiger Aufschichtung ihr zu beiden Seiten, und zu ihren Füssen kniet mit unsäglich steif geknickten Gliedern Papst Paschalis I. An der Nischenwand sieht man oben den Heiland in einem Nimbus zwischen zwei Engeln und den zwölf Aposteln, und weiter unten, in ungleich grösserem Massstabe, zwei Propheten, welche auf ihn hinzudeuten scheinen. Merkwürdig ist hier der reiche Pflanzenschmuck; ausser dem auch sonst nicht seltenen, aus zwei Gefässen hervorwachsenden Blumenkranz am Rande der Halbkuppel, ist hier auch der Boden unter

den Figuren mit Blumen verziert — ein harmloser Schmuck, zu welchem sich die byzantinische Morosität sonst selten versteigt. — Von da an geht es rasch abwärts in die tiefste 9. Barbarei. Die Mosaiken von S. Marco in Rom, ausgeführt unter Papst Gregor IV. (827—844) sind bei aller Pracht doch der möglichst dürftige Ausdruck dessen was dargestellt werden sollte. Ueber der Nische sieht man in Rundungen das Brustbild Christi zwischen den Sinnbildern der Evangelisten, und weiter unten Petrus und Paulus (oder zwei Propheten) mit Schriftrollen; in der Nische unter einer von oben einen Kranz reichenden Hand steht der segnende Christus mit einem offenen Buche, und zu beiden Seiten fünf Heilige und Papst Gregor IV.; dann folgen, noch zur Halbkuppel gehörend, die dreizehn Lämmer, die einen zweiten, ganz krummen Reif um die Figuren bilden. Die Arbeit ist hier überaus roh und von echt byzantinischer Starrheit; als hätte der Künstler gewusst, dass seine langen, hagern Gestalten nicht mehr sicher auf ihren Füssen stehen, gab er jeder ein besonderes kleines Piedestal. Die Gewandlinien sind meist senkrecht und parallel, und bei all diesen Mängeln hat man doch durch aufgehöhte Lichter von anderer Farbe gewisse Changeant-Effekte erzwungen.*) — Das stark 10 ergänzte Nischenmosaik von S. Francesca Romana (wahrscheinlich 858—867, unter Nicolaus I.) beschliesst diese Gruppe römisch-byzantinischer Werke. Hier war man endlich zum Bewusstsein gekommen, dass Gestalten wie die damalige Kunst sie bildete, keine lebendigen Beziehungen mehr zu einander haben, also auch keine Composition mehr ausmachen könnten, und trennte desshalb die Madonna auf dem Throne und die vier handaufhebenden Heiligen durch zierliche Bogenstellungen. Der Grund ist

*) Aus der Zeit Sergius II. (844—847) sollen noch Malereien vorhanden sein in der Capelle Sancta Sanctorum beim Lateran, welche uns unzugänglich gewesen ist. — Vgl. Eméric-David, a. a. O. S. 76.

wie bei den meisten vorhergehenden Mosaiken Goldgrund, die Nimben dagegen blau. Dass die Gesichter bloss ärmliche Linien, die Wangen rothe Kleckse, die Falten willkürliche dunkle Striche sind, versteht sich von selbst; doch deutet eine gewisse Flüssigkeit und Fülle der Formen, sowie auch einige Nebendinge (dass z. B. Maria hier eine Krone, in byzantinischen Werken aber einen Schleier trägt) vielleicht darauf hin, dass wir es hier weniger mit byzantinischer Verderbniss als mit einem nordischen, wahrscheinlich fränkischen Einfluss zu thun haben. (Dem XIII. Jahrhundert können wir das Mosaik doch nicht wohl zuschreiben, wenn wir die authentischen Arbeiten dieser Zeit damit vergleichen.) —

11. Von spätern Werken des IX. Jahrhunderts ist in Rom nichts erhalten; was Papst Formosus (891—896) in S. Peter arbeiten liess, ist mit der alten Basilica untergegangen. In Aquileja soll noch das Kirchenmosaik vorhanden sein, welches Gisela, die Tochter Ludwigs des Frommen ausführen liess; es enthält (sehr auffallend für diese Zeit) Christus am Kreuz, Maria, S. Georg, das Bild der Gisela und verschiedene allegorische Figuren. Auch die Cathedrale von Capua besitzt noch aus jener Zeit das von Bischof Hugo gestiftete Mosaik. Dagegen sind die „sehr schönen Figuren“, womit damals die Aebte Potto und Gisulf sämmtliche Wände der Kirche von Monte Cassino schmückten, verloren gegangen.

12. Vom Ende des IX. Jahrhunderts an scheint die Mosaikarbeit fast in ganz Italien aufgehört zu haben. Siebzig Jahre lang drehten sich alle politischen Verhältnisse des unglückseligen Landes in einem Strudel, welcher manchen Augenblicken der Völkerwanderung nicht viel nachgeben mochte; Rom insbesondere war der Spielball der scheusslichsten Factionen geworden. Mit Gewalt schafften die Ottonen Ruhe, aber die tiefe Wunde, welche allen geistigen Bestrebungen und somit auch der Kunst geschlagen war, heilte nicht sobald wieder. Wo sich in der Folge ein neues Kunst-

leben regte, da musste wieder an Byzanz angeknüpft werden; als z. B. der Abt Desiderius von Monte Cassino (später Papst unter dem Namen Victor III.) im Jahre 1066 die Kirche seines Klosters neu baute, musste er in Constantinopel Mosaicisten miethen, welche dann mehrere Klosterzöglinge in ihrer Kunst unterrichteten.*)

§. 29. Auch diessmal war die unter byzantinischer 1. Scheinhoheit heranwachsende Republik der venetischen Inseln vor dem allgemeinen Unheil bewahrt geblieben. Sie gedieh und vermehrte sich als Stapelplatz zwischen dem oströmischen und dem neuen weströmischen Reiche, und selbst nachdem die politische Verbindung mit Byzanz faktisch aufgehört, vermittelte der höchst lebhaft gewordene Handel einen beständigen Zusammenhang. In Betreff der Kunst aber ist Venedig bis ins XIII. Jahrhundert fast völlig als byzantinische Colonie zu betrachten, insofern hier die Malerei sich vollkommen an die griechischen Vorbilder anschloss, die Baukunst eine Durchdringung abendländischer und morgenländischer Elemente darbot, und nur die Sculptur abendländisch verblieb, weil sie allein in dem mit aller höhern Plastik verfeindeten Byzanz keine Vorbilder mehr fand. Besonders können wir die Mosaiken von Venedig als einen fast genügenden Ersatz der verlorenen oströmischen betrachten, indem hier die byzantinische Tradition sich weit unmittelbarer und weniger getrübt offenbart als z. B. in den eben besprochenen römischen Arbeiten. Das älteste vorhan- 2. dene Werk dieser Art sind die im Jahre 882 verfertigten Mosaiken von S. Cyprian bei der nahen Inselstadt Murano,

*) Wir nennen hier noch das jetzt in der Restauration begriffene Mosaik der Chornische von San Ambrogio zu Mailand (Christus zwischen zwei Erzengeln und den hh. Gervasius und Protasius), welches 832 von einem Mönche Gaudentius ausgeführt sein soll. Die Ausführung scheint sorgfältiger, die Gestalten lebendiger als in den gleichzeitigen Mosaiken Roms.

welche einen Christus mit Maria zwischen Heiligen und 3. Erzengeln darstellen. Ungleich machtvoller aber ist das byzantinische Mosaik repräsentirt in der 976 neu gegründeten Hauptkirche San Marco in Venedig, deren älteste Wand- und Gewölbebilder wenigstens dem XI., vielleicht auch noch dem X. Jahrhundert angehören. Seitdem im Jahre 828 der Leichnam des Evangelisten Marcus von einer venezianischen Handelsflotte aus Alexandrien war hergebracht worden, hatte das Volk der Inseln die heilige Reliquie gleichsam zu seinem Symbol, zur Garantie seines ganzen Daseins erhoben; nun galt es, die Kirche welche den verehrten Leichnam barg, mit all der Pracht auszuschmücken, welche die Mittel des aufblühenden Handelsstaates gestatteten. Es ist bekannt, mit welchem ungeheuern Luxus des Materials das Gebäude ausgeführt wurde, indem man den ganzen römischen Orient dafür in Requisition setzte; innen wurde der Boden ganz, die Wände und Pfeiler bis zu halber Höhe mit den kostbarsten Steinarten bekleidet, alles Uebrige aber, Oberwände, Tonnengewölbe und Kuppeln — eine Gesammtfläche von mehr als vierzigtausend Quadratfuss — mit lauter Mosaiken auf Goldgrund bedeckt; allerdings eine so riesenhafte Arbeit, dass selbst das reiche Venedig sechs Jahrhunderte hindurch daran stückeln musste. Alle Style welche je daselbst geherrscht, bis auf die letzten Manieristen der Schule Tintoretto's, haben sich an diesem Denkmal verewigt. Der Gesammteindruck hat etwas Trübes und Schweres; man wird bisweilen an die abergläubische Devotion des Seemanns erinnert, welcher durch ein möglichst kostbares Ex voto sich den Himmel zum Freunde in der Gefahr machen will und für die kurzen Rasttage im heimischen Hafen die glänzendste Pracht der Welt um sich zu haben verlangt, ohne es mit der höhern Schönheit genau zu nehmen. Jedenfalls aber gewinnen wir nur hier eine Vorstellung von der Mosaikverschwendung in den Prunkgebäuden des alten Constantinopel.

Ein folgerecht durchgeführter Gesammtgedanke in der 1. Anordnung lässt sich schon desshalb schwer erkennen, weil man sich in den verschiedenen Epochen, selbst wenn er vorhanden war, nicht daran gebunden hat, zumal seit den Zeiten Tizian's; überdiess sprechen auch die ältesten Theile nicht dafür, wenn sich auch gewisse Gruppen und Massen als zusammengehörig kund geben. In den fünf halbrunden Wandnischen der Vorderseite ist (gleichsam als Einleitung) die Geschichte der Translation der heiligen Leiche, in der mittlern ein Weltgericht abgebildet, dann in den fünf halbrunden Abschlüssen der Obermauer die Geschichte Christi, allerdings fast lauter moderne Arbeiten, die aber die Stelle von ältern vertreten. Die Vorhalle, welche das Gebäude von drei Seiten umgiebt, enthält (wie an gothischen Kirchen oft die Portale) die Geschichten des alten Bundes von der Schöpfung bis auf Moses (ausgezeichnete Werke vom Anfang des XIII. Jahrhunderts, welche wir unten zu betrachten haben), dann in den zu einer Kapelle und einem Baptisterium umgeschaffenen Theilen die Geschichte des heiligen Marcus und eine Menge von symbolisch sehr bedeutenden Darstellungen in Beziehung auf die Taufe. Das Innere bildet bekanntlich ein Kreuz mit fünf Kuppeln, welche auf je vier breiten, gewaltigen Bogen ruhen, sodass je zwei von diesen eine Art Nebenschiffe bilden; Säulenreihen mit scheinbaren Galerien in der halben Höhe der Kirche trennen sie von dem kreuzförmigen Hauptraum. Die folgende Uebersicht, welche unter den Tausenden von Figuren natürlich bloss das Hauptsächlichste hervorhebt, genügt um zu beweisen, wie wenig man die Gelegenheit zu bildlicher Entwickelung eines dogmatischen Systems benutzt hat:

T. G. Scenen der Apostelgeschichte, einzelne Heilige, u. a. m.

In der hintern Nische bloss ein grosser Christus, unten vier Heilige.

Hintere Kuppel: Christus, Maria, David, Salomo und eilf Propheten. Pendentifs: die Symbole der Evangelisten.

T. G. Scenen der Apostelgeschichte, einzelne Heilige, und das Opfer Kains und Abels.

TG. und WB. Wunder und Thaten Christi bis zum Abendmal.

Eckraum: Engel u. Heilige.

TG. Geschichte Christi bis zur Transfiguration.

Eckraum: Ornam. u. Heilige.

TG. Wunder Christi. WB. desgl.; Geschichte eines heil. Mönches.

TG. Wunder Christi. WB. Stammbaum Christi. Darunter die Capella di S. Isidoro mit dessen Thaten.

Kuppel links: Ein Kreuz, u. ringsum d. Wunder der Apostel. Pendentifs: die 4 Kirchenlehrer.

TG. Wunder Christi und Abendmal.

Mittlere Hauptkuppel: Christus zwischen 4 Erzengeln; ringsum Madonna u. Apostel; dann die christl. Tugenden; in den Pendentifs die Evangelisten u. die Flüsse des Paradieses.

TG. Christi Versuchung, Einzug in Jerusalem, Abendmal und Fusswaschung.

Kuppel rechts: nur vier Heilige. Pendentifs: vier Heilige.

TG. Wunder Christi.

Capella de' Mascoli: Leben der Maria.

TG. Leben der Maria. WB. Jugendgeschichte Christi u. Gesch. von Daniel und Susanna.

Eckraum: Evangelisten u. Heilige.

TG. die Passion bis zur Auferstehung.

Eckraum: Christus, Maria u. Heilige.

TG. biblische Geschichten. WB. nochmalige Darstellung der Translation des heil. Marcus.

TG. und WB. Thaten und Martern der Apostel.

Vordere Kuppel: Ausgiessung des heil. Geistes auf die Apostel; ringsum die Anwesenden fremder Nationen. Pendentifs: die Erzengel.

TG. u. WB. Thaten u. Martern d. Apostel. Christus am Oelberg.

Eckraum: Offenbarung u. Heilige.

TG. Scenen aus der Offenbarung.

Eckraum: Offenbarung u. Heilige.

Grosses vorderes Tonnengewölbe: Das Paradies.

TG. bezeichnet Tonnengewölbe, WB. bezeichnet Wandbild.

Wer hier einen Fortschritt im Gedanken finden will, 5. muss ihn erst hineinlegen. Wenn vorn gleich mit Paradies, Apokalypse und Pfingstfest begonnen wird, um am Ende, im Allerheiligsten, mit Christus und den Propheten zu schliessen, so läuft diess nicht bloss der jetzt angenommenen Anordnung ähnlicher kirchlicher Gesammtdecorationen zuwider, sondern auch den wichtigern Beispielen dieser Art aus dem spätern Mittelalter. Nur das Leben Christi ist einigermassen consequent, doch mit Wiederholungen und ohne strengere Bezüge auf die betreffenden Stellen durchgeführt. In den zahllosen einzelnen Heiligen bemerkt man einen Anfang jener merkwürdigen Rangordnung, welche ihnen die spätere byzantinische Kunst anweist, wenigstens stehen heilige Diacone, Einsiedler, Säulenheilige u. s. w. hie und da nach Ständen beisammen. Der höchste Werth dieser Arbeiten ist immer der archäologisch-liturgische; hier finden wir z. B. jene merkwürdige „heilige Auferstehung", wo über den zersprengten Pforten des Hades der Heiland mit der Siegesfahne emporsteigt, den Adam an der Hand mit sich fortreissend, während auf beiden Seiten die Apostel anbetend ihre Hände aufheben; hier allein sieht man die fremden Beiwohner des Pfingsfestes je zu Zweien in ihren Trachten dargestellt, die Juden in spitzen Hüten, die Parther mit Bogen und Pfeilen, die Araber fast nackt, u. s. w.; hier sind die christlichen Tugenden, die Thaten und Martyrien der Apostel in einer Vollständigkeit beisammen wie sonst fast nirgends — denn all die unermesslichen Wandfresken nordischer Kirchen, welche Aehnliches (und in weit schönerer Gestalt) enthalten haben mögen, sind untergegangen oder nur noch in ärmlichen Resten vorhanden. Der 6. Kunstwerth dagegen ist wenigstens bei den ältesten Mosaiken dieser Kirche — es sind hauptsächlich die der vordern, mittlern und links gelegenen Kuppel und der angrenzenden Tonnengewölbe — so beschaffen, dass wir ihn nur in Kürze charakterisiren dürfen. Wenn in den römischen Mosaiken der Zeit Paschalis I. noch immer ein Nachklang von Freiheit

und Leben vorhanden war, so zeigt sich hier in all denjenigen Scenen, welche nicht offenbar allgebräuchliche Copien älterer Werke sind (wie z. B. gerade jene „Auferstehung"), der vollkommenste Tod aller freien Form. Die Gestalten sind durchgängig leblose Schemen und scheinen bei jeder Bewegung auseinander zu fallen; jeder Schritt, jedes Ausstrecken der Hand wird ihnen geradezu gefährlich; durch das Weglassen des Bodens ist ihnen auch der letzte Rest von Haltung genommen. Von dem grossartigen, feierlichen Typus der Mosaikgestalten des V. und VI. Jahrhunderts sind nur die ins Magere und Greisenhafte zusammengezogenen Umrisse geblieben; recht als Symbol der alt gewordenen Theologie von Byzanz erscheint hier selbst Christus als mürrischer Alter, mit grauweissem Haar und Bart. Dagegen ist die Ausführung fein und sorgfältig geblieben, wenigstens in den dem Auge näher stehenden Bildern; die Glasstücke sind klein und gut gefügt; zarte Schraffirungen von Gold und hellen Farben durchziehen blinkend die starren Gewänder.

1. §. 30. Eine andere Gruppe abendländisch-byzantinischer Mosaiken finden wir in Unteritalien und Sicilien, zur Zeit der Normannen. Von den drei Völkern, welche sich im XI. Jahrhundert um den Besitz dieser Gegenden stritten, den Griechen, Saracenen und Normannen, besassen nur erstere eine ausgebildete Malerei, und letztere, als Sieger, entlehnten diese Kunst von ihren Unterworfenen, während sie in der Baukunst und Bildhauerei ihre eigenen Wege
2. gingen. Schon in einem der ältesten erhaltenen Normannendenkmäler, dem von Robert Guiscard um 1080 gegründeten Dom von Salerno drückt sich diess Verhältniss auf das Merkwürdigste aus; das Gebäude gehört der normannischen, mit saracenischen Einflüssen vermischten Bauweise an, so weit es nicht aus antiken Fragmenten (dem Raube von Pästum) besteht; die (wichtigen) Sculpturen sind von einem zwar nicht sehr organischen, aber durchaus runden, weichen, abendländischen Styl, und nur die Mosaiken (die Altarnische

rechts, und eine Thürlunette) und die eherne Hauptpforte, deren flach mit Silber eingelegte Figuren nicht dem Gebiete der Plastik, sondern dem der Zeichnung angehören, sind trotz der lateinischen Beischriften byzantinisch. Das Nischenmosaik auf Goldgrund stellt S. Marcus mit dem Evangelienbuch auf dem Throne sitzend dar, neben ihm vier stehende Heilige, oben ein geflügelter Christus in Purpurgewand, mit Stab und Globus — alles in einem eben so steifen, zierlichen Styl wie die ältern venezianischen Mosaiken. Dasselbe gilt auch von der Halbfigur des Matthäus in der Thürlunette. — Das grösste Prachtwerk dieser byzantinisch-normannischen Malerei sind die Mosaiken des Domes von Monreale bei Palermo (nach 1174), wo die mittlere Nische ein überaus kolossales Brustbild Christi, der nächst umgebende Raum zahllose Heilige, die Arme des Querschiffes die Geschichten Petri und Pauli, das Langschiff endlich eine grosse Reihe biblischer Ereignisse enthält. Da die Kirche sehr rasch vollendet wurde, bedurfte es zu Beschaffung dieser Mosaiken einer Anzahl von weit über hundert Künstlern, was ohne die Existenz einer alten, längst über ganz Sicilien verbreiteten Schule kaum möglich gewesen wäre. — Etwas früher ist der nicht minder prächtige Wandschmuck der Rogerskapelle in Palermo (nach 1140) und die Mosaiken mehrerer andern sicilianischen Kirchen: S. M. dell' Ammiraglio, des Domes von Cefalu (letztere besonders ausgezeichnet) u. s. w. — Das Jagdzimmer des Königs Roger I. in Palermo (um 1100) mit den etwas heraldischen Thiergestalten und Ornamenten auf Goldgrund erinnert an die wahrscheinlich ähnliche Verzierung der unter Kaiser Theophilus (829—842) in Konstantinopel erbauten Prunkhalle Margarita, welche sammt den übrigen zahlreichen Pallastbauten dieses Fürsten untergegangen ist.*) So viel wir nach Abbildun-

3.

4.

*) Die Abbildungen aller dieser Mosaiken bei Serradifalco: *del Duomo di Monreale etc.* erscheinen ohne Ausnahme modern gefärbt zu sein. — Bei Hittorf und Zanth: *Architecture moderne de la*

gen und Beschreibungen urtheilen können, zeigt sich in diesen sicilischen Werken durchgängig derselbe dürre erstorbene Styl wie in den ältesten Bildern der Marcuskirche.

1. §. 31. Bei den Miniaturen des byzantinischen Styles dürfen wir uns um so eher kurz fassen, da eine Anzahl vortrefflicher Beschreibungen und genügender Abbildungen*) derselben vorhanden ist, auf welche wir verweisen können, ganz besonders aber weil die besten Miniaturen der byzantinischen Zeit nicht dem byzantinischen Style angehören sondern Copien älterer, spätrömischer Werke sind und als solche theilweise schon oben besprochen wurden.

2. So sind z. B. die berühmtesten Codices der königlichen Bibliothek zu Paris aus der Zeit der macedonischen Kaiser Nachbildungen und Copien von Arbeiten der besten römisch-christlichen Zeit. Die wichtigsten und schönsten Miniaturen, 47 an der Zahl, enthält ein Codex der Predigten des heil. Gregor von Nazianz; hier sind die Martyrien, die kaiserlichen Personen u. a. der spätern Zeit angehörige Darstellungen im Styl des IX. Jahrhunderts gebildet, während die übrigen herrliche Erfindungen des V., spätestens VI. Jahrhunderts wiederholen, von der Weltschöpfung bis
3. zur Zeitgeschichte Gregors. — Noch interessanter durch zahlreiche antike Personificationen von abstracten und Naturgegenständen ist ein Psalterium des IX. Jahrhunderts; ja „in keiner andern griechischen Handschrift hat sich die antike Auffassungsweise so rein erhalten als in dieser."**)

Sicile, giebt nur das letzte Blatt einen treuen Begriff vom Styl derselben, allerdings bloss durch wenige Beispiele.

*) Vgl. hauptsächlich: Waagen Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 201 u. ff. und die betreffenden Blätter in D'Agincourt, Geschichte der Malerei, worunter Vieles nach Durchzeichnungen.

**) Waagen, von welchem wir diese Worte entlehnen, erklärt zwar nicht ausdrücklich, dass diese Miniaturen Copien eines ältern Werkes seien, allein er gesteht ihnen „in Motiven, Formen, Costüm und Faltenwurf ein durchaus antikes Ansehen" zu, und bemerkt, dass „die Technik, obschon nach antiker Art breit und pastos, mit der

Da lehnt an die Schulter des jugendlich schönen David mit der Lyra die „Melodie", ein hehres Weib; seitwärts liegt das „Gebirge" als bekränzter Mann mit grünem Gewande; wo David den Löwen tödtet, treibt ihn die „Stärke", eine jugendliche weibliche Gestalt, zur Tapferkeit an; bei seiner Salbung schwebt über ihm die „Milde"; beim Kampf mit Goliath sieht man hinter diesem die fliehende „Prahlerei", hinter David die „Kraft"; als König umgeben ihn die „Weisheit" und die „Weissagung", als Büsser steht er unterhalb der „Reue". Nicht minder sind die „Nacht", die „Wüste", der „Abgrund", das „rothe Meer", der „Berg Sinai", u. a. m. durch antik gefasste männliche und weibliche Gestalten symbolisirt — ein halbheidnischer Cultus der Natur und der allgemeinen Ideen, dessen das X. Jahrhundert von sich aus gewiss nicht mehr fähig war. — Ebenso 4. dürfen wir bei den im IX. Jahrhundert roh ausgeführten aber kräftig antik gedachten Miniaturen der „christlichen Topographie" des Cosmas (im Vatican) ein weit älteres Vorbild voraussetzen, wenn nicht nur der „Jordan" als Mann mit der Urne, sondern auch der „Tanz" als aufgeschürztes Mädchen mit hochgeschwungenem Schleier auftritt. — Da- 5. gegen ist das sog. vaticanische Menologium (für Kaiser Basilius den Bulgarentödter, 989—1025, ausgeführt) mit seinen 430 prachtvollen Miniaturen auf Goldgrund wesentlich eine Schöpfung dieser Zeit, und sicher eine der besten. Acht Maler, welche sich jedesmal mit Namen nennen, haben die einzelnen Tage dieses kostbarsten aller Kalender (der noch dazu nur die Hälfte des Jahres umfasst) mit den bezüglichen Geschichten aus dem Leben Christi, der Heiligen und der Kirche (z. B. in Gestalt von Synoden) versehen.*)

Erfindung keinesweges auf gleicher Höhe stehe." Auch giebt er wenigstens für die schöne Composition des Jesaias „ein sehr altes Urbild" zu.

*) Die Durchzeichnungen derselben bei D'Agincourt, Taf. 31 u. f. sind im Detail durchweg etwas modernisirt und nicht ganz zuverlässig.

In den biblischen Scenen schauen öfter ältere Motive durch*), dagegen sind die Martyrien der Heiligen wirklich im X. Jahrhundert erfunden und machen demselben — abgesehen von dem oft scheusslichen Inhalt — alle Ehre, insofern bei grosser Leblosigkeit des Einzelnen wenigstens die Composition im Durchschnitt wohl verstanden, hie und da wahrhaft lebendig ist. Da werden Heilige erschlagen, von Pferden zu Tode geschleift, in glühenden Stieren verbrannt, mit Ruthen todt geprügelt, gekreuzigt, ersäuft, von den wilden Thieren des Amphitheaters zerrissen, geröstet, an den Füssen aufgehangen u. dgl. m., wobei sich oft eine ziemlich richtige Vorstellung von den Körperbewegungen zeigt, wenn gleich das Verständniss des körperlichen Organismus im Ganzen verschwunden ist. Gewänder und Köpfe sind durchgängig starr und conventionell, das Nackte etwas mager und durch ein hässliches Ziegelbraun entstellt, wenn letzteres hier nicht die Folge eines ungeeigneten Bindemittels ist,
6. welches auch sonst die Farben verdüstert hat. — Schon viel niedriger stehen die für Alexius Comnenus (1081—1118) gearbeiteten Dogmatica Panoplia (im Vatican), deren Miniaturen nur noch steife, goldverzierte Gewänder mit
7. schwächlichen Greisenköpfen enthalten. — Eine im XII. Jahrhundert entstandene Sammlung von Predigten für die Marienfeste (im Vatican), worin die Initialen meist aus Thierfiguren gebildet sind, enthält treffliche ältere und einige lobenswerthe gleichzeitige Erfindungen und zeichnet sich
8. durch Schönheit der Ornamente aus. — Eine andere wichtige Handschrift der Comnenenzeit, die Klimax des Johannes Klimakus (im Vatican) veranschaulicht in kleinen, höchst zierlich und scharf gezeichneten Compositionen auf Goldgrund die bekannte Allegorie, dass die Tugenden die Stufen

*) Merkwürdiger Weise findet man einzelne Darstellungen des Menologiums in den Mosaiken des Domes von Monreale (s. oben) wiederholt, wahrscheinlich weil sie alte, zum Gemeingut der byzantinischen Kunst gewordene Composition enthalten.

zum Himmel, die Laster jene zur Hölle seien. Merkwürdig ist hier die neue Behandlung der sehr zahlreich vorkommenden Personificationen von abstracten Gegenständen, welche ohne weitere Charakteristik als kleine, durch Beischriften bezeichnete männliche und weibliche Figuren (die Bösen als Neger) an der Handlung lebhaften Antheil nehmen, während sie früher durch Gestalt und Attribute characterisirt und meist in stiller Würde zuschauend dargestellt wurden. Die Bewegungen sind übrigens grossentheils ganz ungeschickt nach einem allgemeinen Schema ausgedrückt.

Mit dem XIII. Jahrhundert tritt in Technik und Erfindung ein unheilbarer Verfall ein. Die schon früher sehr langen Verhältnisse werden spindeldürr, die Zeichnung ganz schwach, die Farben grell und bunt, bis endlich die ganze Ausführung sich auf ein kümmerlich angemaltes Federgekritzel beschränkt. Die Personificationen, eines der letzten Erbtheile antiker Kunst, werden selten und tragen statt der bisherigen idealen Gewandung die Modetracht der Zeit; „Gerechtigkeit" und „Barmherzigkeit" treten im Schmuck byzantinischer Kaiserstöchter auf. — Portraitbilder aus der Zeit der Paläologen bestehen nur noch aus dürftigen Köpfen und einer bunten Masse von Ornamenten, welche ein Gewand vorstellt. 9.

§. 32. Von den Tafelbildern der byzantinischen Zeit mag ungefähr dasselbe gelten wie von den Miniaturen, nur mangeln hier die festen Daten; auch gestattet das Stillestehen der Kunst und der Typen während so langer Jahrhunderte keinen Schluss aus dem Style auf die Zeit. Für die Privatandacht wurden zwar schon vor dem Bilderstreit unzählige Bilder dieser Art angefertigt, hauptsächlich in den Klöstern, allein trotz der Solidität ihrer Grundirung mussten sie in tausend Jahren doch wohl der innern Zerstörung des Holzes unterliegen. Die unzähligen byzantinischen Madonnen, Heiligen und Christusbilder, welche man noch jetzt in Italien findet*), können grösstentheils oder fast 1.

*) Eine sehr belehrende Sammlung solcher Tafelbilder nebst vielen

sämmtlich Fabrikate der letzten Zeiten des oströmischen
2. Reiches, manche sogar aus viel neuerer Zeit sein. — Ein besonderes Gebiet der byzantinischen Malerei bilden einzelne überaus prächtige Emailarbeiten auf Gold, welche im Styl natürlich den übrigen Gemälden durchaus verwandt sind. So bestellte die Republik Venedig im Jahre 976 (?) zu Constantinopel eine möglichst kostbare Altartafel für San Marco, welche noch in dieser Kirche vorhanden ist. Es sind eine grosse Anzahl feiner Goldplatten, auf welchen Christus, die Heiligen, biblische Geschichten und das Leben des heil. Marcus in einem Email von den sattesten, tiefsten Farben dargestellt sind. Da man (wie in allen Emailwerkstätten des Mittelalters) die Töne nicht abzustufen verstand, so sind die Lichter und die Falten durch zarte (ausgesparte oder aufgesetzte?) Goldschraffirungen ausgedrückt, deren Verfolgung beinahe ein microscopisches Auge erfordert. Der Styl, obwohl gleichzeitig mit dem vaticanischen Menologium, erscheint bei höchster Feinheit der Ausführung doch etwas starrer. (Die jetzige Einfassung, vielleicht auch die Folgenreihe, gehört dem späteren Mittelalter an.) — Auch besitzt der Schatz von San Marco noch goldene Reliquiarien von ähnlicher Arbeit, vielleicht zum Theil aus dem Raube von Constantinopel (1204), von welchem sonst fast nichts mehr Erweisliches vorhanden ist. Wenn die Kunst in so kostbaren, jene Raubsucht reizenden Stoffen arbeitet, muss
3. sie auf den Ruhm bei der Nachwelt verzichten. — Von den Prachtstickereien durch welche Byzanz vorzüglich be-

---

altitalienischen hat der jetzige Custos der Vaticana, Msgr. Laureani, in den Räumen des *museo cristiano* aufstellen lassen. Das Geschätzteste ist ein byzantinisches Bild des XI. Jahrhunderts, welches durch den Maler Squarcione im XV. Jahrhundert nach Italien kam; es stellt den Tod des heil. Ephrem vor, ringsum Mönche und Nothleidende, im Hintergrunde verschiedene Scenen des Anachoretenlebens, alles nicht ohne Ausdruck individueller Mannigfaltigkeit. Der Künstler hiess Emanuel Tzanfurnari.

rühmt war, ist noch die sogenannte Dalmatica Carl's des Grossen in der Sakristei von S. Peter in Rom vorhanden, welche auf dunkelblauer Seide in Gold, Silber und einigen Farben gestickt hinten die Verklärung auf dem Berge Tabor, vorn Christus in der himmlischen Glorie, rings umgeben von Engeln und Heiligen, auf den Ermeln den Heiland als Spender der Sakramente enthält. Der schon sehr leblose Styl, besonders die langen Verhältnisse, deuten zwar nicht auf die Zeit Carls, sondern auf das XII. Jahrhundert, allein es unterliegt keinem Zweifel, dass wenigstens spätere Kaiser, wenn sie bei der Krönungsmesse dem Papst als Diakonen assistirten, das Kleid getragen haben. Ornament und Anordnung im gegebenen Raum ist vortrefflich, die Ausführung von grösster, wahrhaft byzantinischer Zierlichkeit. Da nun der griechische Ritus die Dalmatica nicht kennt, so ist anzunehmen, das Kleid sei von Rom aus in Constantinopel bestellt worden*). — Endlich sind die mit 4. Silber eingelegten Erzplatten zu erwähnen, mit welchen man

*) S. über diesen Gegenstand eine reichhaltige Abhandlung von S. Boisserée (mit Abb.) in den Schriften der Münchner Academie 1844. — Einen ähnlichen Styl wie bei dieser Dalmatica darf man in dem Mantel Heinrichs II. voraussetzen, welcher sich noch im Bamberger Domschatze befinden soll. Der Kaiser erhielt denselben zum Geschenk von dem apulischen Herzog Melus; als Urheberin nennt Fiorillo (Gesch. d. zeichn. Künste in Dtschld., I., S. 238) eine apulische Basilianernonne, wonach die Arbeit so gut als echt byzantinisch sein müsste. „Der Erfinder oder Zeichner der Figuren hat geistliches und weltliches, astronomisches und astrologisches, auch apokalyptisches mit einander verbunden, ja die Sternbilder mit sonderbaren Ueberschriften erklärt." (S. ebenda.) — Die je nach Umständen sehr prachtvollen Vorhänge, welche in oströmischen wie italienischen Kirchen und Pallästen von Säule zu Säule hingen, scheinen bloss mit Ornamenten und Blumen, nicht mit Figuren gestickt gewesen zu sein, indem wir im letztern Fall ausdrückliche Kunde haben müssten. Auch spricht die oben erwähnte Mosaikabbildung des ravennatischen Königspallastes (in S. Apollinare nuovo) dagegen. Figurirte Teppiche sind wahrscheinlich zuerst in der nordischen Kunst recht aufgekommen, wenn sie auch in der südlichen nichts Unerhörtes sein mochten.

die hölzernen Kirchthüren bekleidete und welche seit dem X. Jahrhundert nicht selten theils auf abendländische Bestellung gearbeitet wurden, theils als Handelsartikel nach Italien gingen — denn der Norden, der damals einen hochausgebildeten plastischen Erzguss für solche Zwecke besass,
5. bedurfte ihrer nicht. Das Hauptwerk dieser Art, die ehernen, im Jahre 1070 zu Constantinopel bestellten Pforten von S. Paul bei Rom, ist in unsern Zeiten untergegangen; hier waren auf 54 (9 × 6) mit Silberdraht eingelegten Bronzetafeln die Propheten, das Leben Christi, die Apostel und die Martyrien der letztern abgebildet. Allein die Gattung — man nannte sie Agemina — war schon an sich unglücklich gewählt, da die blassen Silberfäden auf dem glänzenden Erz nur undeutliche Umrisse gewährten und jede Schattirung unmöglich war. Ruhige, architektonisch vertheilte Einzelgestalten machen indess noch einige Wirkung, während figurenreiche Compositionen in einer auf so wenige Striche beschränkten Zeichnung ein kümmerliches und barbarisches Ansehen gewinnen, vollends bei der byzantinischen Formenauffassung, bei dieser Magerkeit und Länge (bis zu 13 Kopflängen) der ganz haltungslosen und conventionellen
6. Heiligen, welchen jede Bewegung so schwer wird. Andere Thüren dieser Art am Dom von Amalfi (1062), am Dom von Salerno (um 1080), u. a. m. haben nur in den Mittelfeldern solche mit Silber eingelegte Figuren, während die übrigen bloss mit rohen aufgenieteten oder aufgelötheten Kreuzen, Vasen u. s. w. verziert sind; offenbar begnügte man sich, einige wenige von den kostbaren byzantinischen Tafeln anzukaufen und arbeitete den Rest an Ort und
7. Stelle. Von den innern Thüren von San Marco in Venedig ist dagegen die mittlere, in Venedig selbst gegossene, mit lauter einzelnen Figuren versehen, welche vollkommen denselben Styl zeigen wie die echt byzantinischen. Das Zierlichste in dieser Gattung dürfte ebendort die Thür rechts sein, welche ehemals in Constantinopel an der Sophienkirche gestanden haben soll; hier sind nicht nur die Umrisse

der unter hübschen Hufeisenbogen stehenden Figuren feiner durchgeführt, sondern auch die architektonischen Einfassungen, welche in diesem Falle nicht erst im Abendlande hinzugekommen sondern ebenfalls byzantinische Arbeit sind, haben ihre mit Silber eingelegten Ornamente. — Es braucht kaum gesagt zu werden, dass an allen für Diebeshände irgend erreichbaren Stellen solcher Thüren die Silberdrähte und die kleinen Silberflächen, womit Gesichter und Extremitäten ausgedrückt zu werden pflegten, in der Regel weggeklaubt sind, und diess vollendet den gespensterhaften Eindruck der schon ohnediess ganz leblosen Gestalten.

So umging die byzantinische Kunst jede Gelegenheit, 8. wo sich, wie im Metallguss, die Plastik fast gebieterisch aufzudrängen schien, durch möglichste Beschränkung auf die Flachdarstellung; bei Altartafeln und Erzthüren ersetzte sie das im Norden schon meisterlich behandelte Relief durch kostbares, mühsames Email und Silberniello. Man wird sich nicht wundern, wenn nun auch die wenigen, sehr flachen Reliefs, zu welchen sie sich bisweilen verstand, nichts anderes mehr als in Marmor übersetzte Gemälde sind und mit dem plastischen Styl gar nichts mehr zu thun haben. Die Marcuskirche giebt hiezu die merkwürdigsten Belege, wenn man ihre byzantinischen Sculpturen mit ihren gleichzeitigen (und sogar ältern) abendländischen vergleicht. Ja diess Verhältniss wirkt in Venedig sehr lange nach; die Sculptur erscheint dort noch während ihrer höchsten Blüthezeit abhängiger von der Malerei als sonst irgendwo, und bei mehr als einem Relief aus der Schule der Lombardi glaubt man auf den ersten Anblick ein Gemälde als Urbild voraussetzen zu müssen.

§. 33. Eine so ganz zur äussern Tradition, zum geist- 1. losen Herkommen herabgesunkene Kunst war im höchsten Grade geeignet zur Ueberlieferung an rohere Völker, in welchen etwa ohnediess nur wenig Beruf zur Kunst, dagegen eine grosse Geschicklichkeit zum Handwerk schlummerte. Dem äusserlich Gewordenen kam hier eine vollkommen

äusserliche Aneignung entgegen. Der Verkehr des byzantinischen Reiches mit dem Osten und dem slavischen Norden hatte, hauptsächlich seit dem IX. Jahrhundert, eine Verbreitung des byzantinischen Christenthums, seiner Cultur und seiner Kunst nach diesen Gegenden zur Folge, was sich um so leichter mit einander verband, da derselbe Mönch Missionär und Künstler zugleich sein konnte, während andererseits (wenigstens bei den Russen) gerade das Glänzende und Bunte am byzantinischen Gottesdienst, vor Allem sein
2. Bilderreichthum, die Bekehrung wesentlich förderte. So nahmen die Bulgaren, ein Ueberrest der Hunnen an der untern Donau, Christenthum und Kunst von Byzanz an, und das Wenige was wir von ihrer Malerei besitzen, zeigt nicht nur byzantinischen Styl, sondern auch byzantinische Motive, nur auf eigne Hand verwildert und mit Barbarismen versetzt*). Eine bekannte Anekdote lässt vermuthen, dass hier die Malerei sogar als wesentliches Bekehrungsmittel gebraucht wurde, wo Lehren und Predigen ohne Erfolg blieb: der heil. Methodius (um 863) erschütterte das Gemüth des heidnischen Bulgarenkönigs Bogoris durch ein jüngstes
3. Gericht, welches er in Nicopolis an die Wand malte.—Ausser Bulgarien nahmen auch die übrigen Länder an der untern Donau den byzantinischen Styl an. In dem grossen Kloster über Tergovist, einem Nationalheiligthum der Wallachei, sind die Wände der Kirche mit Heiligen und mit den Figuren der alten Woiwoden „in einem mehr als griechischen Geschmack" bedeckt**). Ja der byzantinische Styl drang in vereinzelten

*) Bei D'Agincourt giebt Taf. 61 einen Begriff von bulgarischen Miniaturen des XIV. Jahrh. in einem Codex des Vatican. — Von der Malerei der Armenier, welche neben byzantinischen Vorbildern noch eine altchristliche Ueberlieferung zur Grundlage hatte, sind wir nicht genugsam unterrichtet. Ihre Gestalten sind „starr und leblos, flach, ohne Schatten, in grellen Farben und mit barbarischem Costüm." (Schnaase, a. a. O., S. 274).

**) Walsh: Reise durch die europäische Türkei. (Dtsche Uebers. S. 332.)

Beispielen die Donau weit hinauf bis an die Grenzen von Baiern. Das Kloster zum heil. Kreuz in Donauwörth besass ein griechisches Mosaikbild, welches die Madonna und ringsum Gabriel, Michael, Petrus, Paulus und die beiden Johannes enthielt; selbst aus Böhmen kam im XI. Jahrh. eine byzantinische Tafel mit dem Bild der heil. Jungfrau an den Bischof Altman von Passau*). Allerdings hatte schon damals abendländische Sitte und Religion die Spuren der früheren byzantinischen Missionen in diesen Gegenden verwischt.

Wichtiger war die Bekehrung der Russen, unter 4. Wladimir dem Grossen, welcher seit 988 mit Hülfe zahlreicher griechischer Missionäre rasch dem ganzen Culturzustand seines Volkes ein wenigstens äusserlich neues Ansehen gab durch Stiftung von Bisthümern, Klöstern und Schulen, zu deren Mittelpunkt die prächtige Metropole Kiew erhoben wurde. Die Russen nahmen die neue Religion mit der abergläubischen Demuth, die neue, fertig überlieferte Kunst mit dem geschickten, handwerklichen Nachahmungstriebe des Slaven auf, und haben bis auf diesen Tag so wenig zur Theologie als zur Malerei von Byzanz irgend etwas Erhebliches aus eigenem Vermögen hinzugethan. Wenn in neuerer Zeit die höhern Stände sich Ansichten und Kunstübung des modernen Abendlandes angeeignet haben, so hat diess mit dem Stand der Dinge in der Masse der Nation nichts zu schaffen, denn hier sind Glaube und Malerei eine verarmte und roh gewordene byzantinische Tradition, mag es nun ein Mangel an Anlage oder die von jeher despotische Regierungsform oder der lange Mongolendruck gewesen sein, was jeglichen Aufschwung und alle Weiterbildung verhinderte. Eine Hauptursache lag jedenfalls, ähnlich wie bei den neuern Griechen, in

*) Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, I., S. 93 u. f. Die Tafel des Bischofs Altman war kein Gemälde, wie F. annimmt, sondern ein Relief in Metall oder Elfenbein: tabulam egregia *caelatura* pretiosam. Vita b. Altmani, cap. 29.

der religiösen Befangenheit, welche von Anfang an die byzantinische Darstellungsweise des X. Jahrhunderts als etwas den heiligen Gegenständen wesentlich Anhängendes, von ihnen Unzertrennliches verehrte, und damit dem russischen Maler jede Darlegung subjectiven Wollens, jede weitere Entwicklung abschnitt. So wurde das Bild selbst heilig, weil schon seine äussern Formen heilig waren, und hierin liegt auch der Grund, wesshalb der gemeine Russe bis auf diesen Tag an Bildern gar nicht genug bekommen kann, so dass z. B. reiche Bauern ganze Sammlungen besitzen. Das Gemälde ist ein Fetisch, den man sich durch Kauf verschaffen kann, der in keinem Zimmer fehlen darf, den auch der Geringste z. B. in den Krieg mitnimmt. Die Kirchen sind vollends von oben bis unten mit Gemälden bedeckt; die höchste überladenste Pracht aber concentrirt sich auf den „Bilderraum", die Ikonostasis, jene hohe, über und über mit Heiligen bedeckte Bretterwand mit drei Thüren, welche die Kirche vom Raum des Altars scheidet und bis auf diesen Tag das wesentlichste Kennzeichen des griechischen Kirchenbaues ist.

5. Begreiflicher Weise sind diejenigen Gemälde die besten, welche dem byzantinischen Vorbilde zeitlich am nächsten stehen oder gar noch von byzantinischen Künstlern gearbeitet sind, z. B. die Fresken der im Jahre 1037 gegründeten Sophienkirche in Kiew, wo sich ausserdem noch Mosaiken finden, die später kaum mehr vorkommen. Im Laufe der Jahrhunderte, nicht ohne erneute Einwirkungen von dem absterbenden oströmischen Reiche aus, werden Formen und Farben roher und empfindungsloser, bis endlich auch der letzte Rest von Leben daraus gewichen ist. In die neuern russischen Heiligenbilder hat sich etwas abendländische Technik hineinverirrt, die mit der versteinerten Gesammtform auf das Wunderlichste contrastirt. Weit durfte man darin nicht gehen, denn die Privatfrömmigkeit wie das Staatsgesetz*) ver-

*) Im Jahre 1551 erging ein grossfürstlicher Befehl, dass alle

langte strenges Festhalten an der hergebrachten Darstellungsweise, und diese strebt entschieden nach dem Düstern und Trüben; sie liebt eine dunkelbraune Färbung, längliche Köpfe, mumienhafte Hände, und dabei eine grellbunte Gewandung, wenn sie es nicht vorzieht, ein reliefartig gearbeitetes Kleid von getriebenem Gold oder Silber darüber zu hängen, wenigstens an den Festtagen. Der Eindruck wird dadurch wahrhaft gespenstisch, indem das Gewand plastische Ansprüche macht, während die dunkel gefärbten Körpertheile schon aus dogmatischer Scheu vor der plastischen Darstellung der Menschengestalt flach bleiben müssen; aber eben diess Schauerliche wirkt auf den sinnlichen Menschen und entspricht seinen Begriffen von der Majestät Gottes und der Heiligen. Diese Sinnesweise hängt hier wie in Byzanz enge damit zusammen, dass die Künstler meist Mönche und Nonnen und dass die meisten Klöster Bilderfabriken sind, in welchen ganz maschinenmässig gearbeitet wird. Wie in der byzantinischen Kunst die Durchzeichnung, so ist hier die Schablone das wichtigste Werkzeug.

§. 34. Es bleibt uns noch übrig, auf die spätern und jetzigen Schicksale der byzantinischen Kunst in Kürze hinzuweisen. Von einem so entsetzlich unglücklichen Volke wie die Griechen früher unter türkischer Herrschaft waren, wird Niemand eine höhere Kunstübung verlangen; wurden doch wenigstens ein Jahrhundert hindurch alle Griechenknaben, welche irgend Talente oder Energie zeigten, nach den Janitscharenkasernen von Constantinopel abgeführt! Wir bewundern im Gegentheil eine Nation, die unter solchen Leiden noch immer eine alte Kunstüberlieferung, welche es auch sein möge, durch fortwährende Arbeiten aufrecht hält. Dass die türkische Eroberung und der wenn auch geringe doch unabweisliche Einfluss der italienischen Kunst seit dem XVI. Jahrhundert Manchem eine andere [1]

Heiligenbilder so gemalt werden sollten wie die des Andreas Rublew, eines Mönches vom Ende des XIV. Jahrhunderts.

Gestalt geben mussten, war nicht anders zu erwarten, doch ist der Geist der Malerei bis heute wesentlich ein byzantinischer geblieben (natürlich abgesehen von den akademischen Bestrebungen der jüngsten Zeit). Theilweise Verbesserungen des Colorites, des Faltenwurfes u. s. w., nach italienischen Mustern nehmen sich überdiess bei den fortwährend innerlich todten und gebundenen Hauptformen in Gestalt und Composition nur buntscheckig aus, während diejenigen Bilder welche ohne solche Zugeständnisse gemalt sind, wenigstens als unversehrte Zeugnisse des byzantinischen Geistes Interesse erregen*).

2. Ein neuerer Reisender, welcher dem byzantinischen Wesen eine sonst seltene Liebe gewidmet hat, der französische Archäolog Didron, untersuchte im Jahre 1839 den Zustand der Malerei in Griechenland, Thessalien und Macedonien, wesentlich um für Symbolik und Ikonographie diejenigen Aufschlüsse zu finden, welche unsere abendländischen Kirchen bei der nur fragmentarischen Beschaffenheit ihrer meist übertünchten oder abgekratzten Wandfresken nicht mehr gewähren. Das Folgende sind seine Resultate, soweit sie unsere Aufgabe berühren.

3. Von Mosaiken ist selten mehr die Rede, indem diese kostbare Kunstgattung mit dem Ruin des Volkes aufhören musste. Was man davon in den Klosterkirchen zu Daphne bei Athen, zu St. Lucas am Helicon und in der von Kaiser Constantin Monomachos auf Chio erbauten Kirche der Basilianer sieht, gehört noch der ältern byzantinischen Zeit, ja dem vorigen Jahrtausend an, und nur das Kloster Megaspiläon bei Patras besitzt Mosaiken aus dem XVII. Jahrhundert. Das sonst Vorhandene und die jetzige Uebung beschränkt sich wesentlich auf Fresken und Tafelbilder; den Miniaturen scheint das Aufkommen gedruckter Bücher

---

*) Im Abendlande geben z. B. die Malereien in S. Giorgio de' Greci zu Venedig eine Anschauung neugriechischer Kunstweise vom XVI. Jahrhundert bis jetzt.

starken Eintrag gethan zu haben. Bei den Wandfresken setzt vor Allem die unglaubliche Massenhaftigkeit in Erstaunen. Die Kirchen sind allerdings im Vergleich mit den abendländischen nur klein, aber sehr zahlreich und durchaus mit Fresken bedeckt, deren zahllose Figuren bisweilen den ganzen Kreis der irgend möglichen kirchlichen Darstellungen umfassen. So enthält die einzige Klosterkirche von Mariä Erscheinung (*παναγία φανερουμένη*) auf Salamis nicht weniger als 3724 Figuren, sämmtlich gemalt und im Jahre 1735 vollendet von dem Argiver Georgios Markos und seinen Schülern. Zwar bemerkt man bald, dass die einzelnen Darstellungen sich in vielen Kirchen ganz unverändert wiederholen, allein die unerhörte Menge bleibt auf den ersten Anblick dennoch sehr befremdend, auch wenn man die zwar im Styl entschiedene, aber flüchtige Ausführung in Rechnung bringt. Didron's Erstaunen stieg, als er den heiligen Berg Athos mit seinen 935 Kirchen, Kapellen und Oratorien besuchte; nicht nur fand er diese fast sämmtlich mit Fresken angefüllt, sondern er hatte auch in einem der Klöster Gelegenheit die ausnehmend schnelle und leichte Productionsweise zu bewundern, indem vor seinen Augen der Mönch Joasaph mit 5 Gehülfen binnen einer Stunde Christum und eilf Apostel in Lebensgrösse und zwar ohne Cartons und Durchzeichnungen an die Wand malte. Ein Zögling trug den Mörtel auf die Mauer, der Meister skizzirte, ein anderer strich die Farben auf und vervollständigte die Umrisse, ein Jüngerer vergoldete die Heiligenscheine, malte die Ornamente, und schrieb die Inschriften, welche ihm der Meister bei jeder Figur aus dem Gedächtniss diktirte; zwei Knaben endlich waren mit Reiben und Anmachen der Farben vollauf beschäftigt. Es leuchtet ein dass man bei einer solchen, alle abendländische Praxis weit übertreffenden Schnelligkeit in einigen Tagen eine ganze Kirche ausmalen kann; nur fragte es sich, welches die innern Bedingungen dieser Productionskraft seien, und dieses Räthsel löste sich allgemach. Die neubyzantinischen Maler bedürfen nämlich durchaus keiner eigenen Gedankenarbeit mehr; nicht nur der

Kreis ihrer Gegenstände, sondern auch die gesammte Darstellungsweise bis in alle Aeusserlichkeiten hinein ist ihnen durch Herkommen und alte Muster fertig und vollständig vorgeschrieben. Sie beginnen mit Durchzeichnungen nach den Werken ihrer Vorgänger und lernen nach und nach alle vorkommenden Compositionen und Figuren sammt den einzelnen Inschriften so weit auswendig, dass sie wie jener Maler Joasaph flink und ohne alles Besinnen aus dem Gedächtniss arbeiten können. Eigene Genialität, Geltendmachung des Individuellen wäre hier nur hinderlich und würde weder verstanden noch anerkannt; auch vergisst man in Griechenland einen Maler, und wenn er fünfzig Kirchen ausgemalt hätte, sehr rasch, weil seine Persönlichkeit mit seinen Werken gar nichts zu thun hat, weil er nur der Kanal eines Allgemeingültigen gewesen ist. Allerdings klagen die Maler des „heiligen Berges“ (Hagion Oros) selbst über die jetzige Schnellmalerei als über eine Verderbniss und weisen mit Bedauern auf die guten Zeiten hin, da man — nicht etwa selbst erfand! sondern nur fleissiger und gründlicher copirte als gegenwärtig.

6. Es offenbart sich hier ein gründlicher Unterschied zwischen der byzantinischen und der abendländisch-mittelalterlichen Kunst. Auch letztere hielt sich in ihren kirchlichen Darstellungen bis zum XIV. Jahrhundert an gewisse Compositionen und Motive, im Einzelnen an gewisse Typen, welche beständig wiederkehren, und man kann wohl annehmen, dass hiedurch wie im Orient die massenhafte Production, deren man zum Schmuck riesiger Domkirchen bedurfte, sehr erleichtert wurde und dass aus demselben Grunde die einzelnen Individuen und ihre Namen so selten bekannt sind. Allein der abendländische Künstler behielt nicht nur, wenn er wollte, eine grosse Freiheit in der Anordnung, sondern er gestaltete auch das Einzelne jedesmal frei und neu; Köpfe, Bewegungen und Gewänder gehören ihm selbst an und sind Zeugnisse seiner künstlerischen Persönlichkeit, nicht eines ausser ihm liegenden Herkommens.

Dass dieses „Herkommen“ bei den Byzantinern sich 7. endlich in schriftlicher Aufzeichnung so viel als möglich für alle Zeiten fixirte, kann uns nach dem oben Gesagten nicht befremden. In der That fand Didron in den Händen der Maler des „heiligen Berges“ eine Handschrift in mehrfachen Exemplaren vor, welche die Technik genau schildert, die einzelnen Figuren und die Art ihrer Zusammenstellung, sowie auch ihre Vertheilung in den Kirchenräumen aufzählt und beschreibt, und alle Devisen und Inschriften angiebt. Es ist diess eine, wahrscheinlich im XV. Jahrhundert auf ältern Grundlagen abgefasste, „Erläuterung der Malerei“ *) (*ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*), ohne welche die athonitischen Mönche nach ihrem eigenen Geständniss nicht weiter malen könnten. Der Verfasser oder Compilator ist der Mönch Dionysios im Kloster Furna bei Agrapha; ihn unterstützte sein Schüler Cyrill von Chio. Der Geist, aus welchem ihr Werk hervorgegangen, spricht sich genugsam darin aus, dass dasselbe mit einer Anweisung beginnt „wie man Durchzeichnungen machen soll.“ Dann folgt die Behandlung der Wände, die Beschaffenheit der Materialien, die Farbenbereitung, die Art des Auftrages. Der zweite Theil, unbedenklich der wichtigste, giebt die Recepte zur Darstellung aller möglichen Gestalten und Scenen, wovon viele an unsern abendländischen Denkmälern entweder nie vorkamen (weil sie der griechischen Kirche eigen waren) oder doch nicht mehr nachzuweisen sind, z. B. die Vereinigung aller Geister, die sieben Synoden, die Treppe des Heils, und ganze Klassen von Hei-

*) Von Didron herausgegeben unter dem Titel: Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, avec une introduction et des notes par M. Didron etc., traduit du manuscrit byzantin: le guide de la peinture, par le Dr. Paul Durand, Paris, Impr. royale, 1845, gr. 8. Eine Abschrift des griechischen Originales befindet sich in München. — Ueber die einzelnen Kirchen Griechenlands und ihre Fresken giebt Didron in den verschiedenen Heften seiner Annales archéologiques (Paris seit 1844, in 4.) einigen Aufschluss, ohne jedoch den Styl hinlänglich zu schildern.

ligen, z. B. die hh. 72 Apostelschüler, die hh. Geldverächter, die Säulenheiligen, die hh. Myrrhenträgerinnen, endlich eine grosse Anzahl von auch sonst bekannten Heiligen, welche hier als „die heiligen Poeten" zusammengestellt sind, an der Spitze der Evangelist Johannes. Der dritte Theil, die Vertheilung in den kirchlichen und klösterlichen Räumen, bietet nicht das erwartete Interesse, weil er sich wesentlich auf die jetzige

8. Anordnung griechischer Kirchen bezieht. Auch erfährt man so viel als nichts über die Gliederung in verschiedene Malerschulen; nur bezieht sich der Autor mit Nachdruck auf die allverehrten Gemälde des im XI. oder XII. Jahrhundert verstorbenen Mönches Manuel Panselinos aus der Stadt Thessalonich, wo später Dionysios selbst die Malerei erlernt hatte, und wo sich noch jetzt gute alte Gemälde vorfinden; auch gilt auf dem Athos bis auf diesen Tag Panselinos als der eigentliche Stifter der jetzigen byzantinischen Malerei. Von Constantinopel ist nicht mehr die Rede; wahrscheinlich ist das Buch erst nach der türkischen Eroberung abgefasst. Die letzten Jahrhunderte über hatte jedenfalls der Berg Athos selbst den Anspruch darauf, als die allgemeine Akademie griechischer Kunst zu gelten, insofern fast alle Maler hier ihren Unterricht empfingen und eine unzählige Menge von Tafelbildern von hier als Handelsartikel nach Griechenland, der Türkei und Russland verkauft wurden. Wenn man erwägt, dass die Kunsttradition auf dem heiligen Berge allen Anzeichen nach seit dem VI. Jahrh. nie unterbrochen worden ist, so wird man der dreeizehnhundertjährigen Hagioritenschule, welches auch ihr Styl sei, eine gewisse Achtung nicht versagen können, obschon gerade das sie am Leben erhalten hat, was abendländische Kunstschulen zu zersprengen pflegt: das unstörbare Verharren in conventionellen Formen.

9. Merkwürdiger Weise kommt der byzantinische Styl noch heute den Wünschen einzelner abendländischer Bevölkerungen entgegen, welche bei geringer Bildung und grosser Devotion in dem Fremdartigen und Grauenhaften gerne einen Gegenstand ihrer Verehrung finden. Ein echt byzantinisches oder auch

nur in diesem Styl gemaltes Muttergottesbild mit dunklem Gesicht und starrem Goldgewande wird überall am leichtesten zum Ruf eines Wunderbildes gelangen, während eine vollendete Kunstschöpfung es höchst selten dahin bringt. In denjenigen Gegenden Italiens, wo Byzanz am längsten geherrscht hatte, dauerte sogar neben einer völlig entwickelten Malerei noch eine starr byzantinische für die Volksandacht fort; in Venedig gab es bis in's vorige Jahrhundert Heiligenmaler*) dieser Richtung, und in Neapel lässt sich der Limonadenverkäufer bis zu dieser Stunde keine andere als eine byzantinische Madonna mit olivengrünem Teint und verschleiertem Haupt in den Giebel seiner Bude malen. Hier stehen wir auf einem Boden, zu welchem Tizian und Ribera in ihrer Wirksamkeit noch nicht durchgedrungen sind.

*) Das Museum von Berlin besitzt u. a. eine Pietà aus dem XVI. Jahrhundert, welche nach einem Bilde des Giov. Bellini in die byzantinische Malweise übersetzt ist u. dgl. m.

Zweites Buch.

Die Kunst des Mittelalters.

§. 35. Die Völkerwanderung und die Gründung germanischer Staaten auf dem Boden des ehemaligen Römerreiches hatte seit dem V. Jahrhundert der Welt eine neue Gestalt gegeben. Je nachdem die unterworfene römische Bevölkerung noch zahlreich oder nur in geringer Minderzahl vorhanden war, bildeten sich die verschiedenen Mischungen zu mehr romanischen oder mehr germanischen Staaten; in erstern trat der Sieger, wenn er dazu befähigt war, noch in das unmittelbare Erbe der alten Welt, auch in ihre Bildung und Kunst ein; in letztern bedurfte es längerer Zeit und anderweitiger Einwirkungen, um zu einem neuen Kunstleben zu gelangen; denn eine eigene Kunstüberlieferung hatten die Germanen aus ihrem bisherigen Zustande nicht hinzugebracht, vielmehr nur eine Anlage, zu deren vollständiger Entwikkelung noch eine Reihe von Jahrhunderten nöthig war. Rasch gewinnen ihre Staaten Organismus und Physiognomie; langsam nur entfaltet sich ihre Kunst, trotz massenhafter Ausübung, und ehe sie irgendwie sich von der letzten Einwirkung der Antike losmacht, sind schon grosse politische Perioden abgelaufen. Erst in der zweiten Hälfte des Mittelalters tritt der germanische Geist mit jugendlicher Frische in einer Kunstübung hervor, welche sein volles Eigenthum ist.

Die Richtung aber, welche er jetzt einschlägt, ist eine längst vorbereitete und nothwendige. Die **Kirche** war es, welche in den einzelnen Staaten des Abendlandes das geistige Leben aufrecht gehalten, sie zu einem gemeinsamen Ganzen verbunden, durchgehende Interessen geschaffen hatte; an ihr hatte nicht minder die Kunst fortwährend ihren wichtigsten Anhalt gehabt. In ihrem Dienste geht nun auch die neue Kunst des Mittelalters wesentlich auf; die Darstellung kirchlicher Ideen ist beinahe ihr einziges Ziel.

Dieses Streben fand seinen höchsten Ausdruck bekanntlich in der Architektur des XIII. Jahrhunderts; dagegen werden wir finden, dass die Malerei eine Stufe unterhalb der Vollendung zurückblieb, so wunderbar auch einzelne ihrer Schöpfungen uns ergreifen mögen. Sie hat die freie, um ihrer selbst willen vorhandene Schönheit, welche eine sinnliche Vollendung voraussetzt, bis zum Ablauf des XIV. Jahrhunderts nicht erreicht, und konnte es nicht, so lange sie fast ausschliesslich im Dienste der Kirche stand. Für den religiösen Zweck genügte auch die unentwickelte Form, sobald sie die höhere Idee ausdrückte; die blosse Andeutung konnte die Stelle einer sinnlich wahren Ausführung vertreten, besonders wo sie mit so hoher Schönheit im Einzelnen verbunden war wie in manchen Werken des spätern Mittelalters. Erst während des XV. Jahrhunderts, im Zusammenhang mit andern grossen Bewegungen auf dem Gebiete des Geistes wird einerseits die treue Nachahmung der Natur, andererseits die freie Hervorbringung des Schönen der Zweck der Kunst, und nun erst konnten auch in der kirchlichen Malerei die höchsten und vollendetsten Meisterwerke entstehen.

Erster Abschnitt.

Die Kunst diesseits der Alpen.

---

§. 36. Wenn wir bis auf den heutigen Tag in der Entwickelungsgeschichte der nordischen Kunst unzählige Lücken und unklare Stellen nicht verhehlen können, so dient uns zur Entschuldigung eine Reihe von Ursachen. Die wichtigste und beklagenswertheste liegt in der massenhaften Zerstörung, welche die drei letzten Jahrhunderte über die Schöpfungen des Mittelalters gebracht haben. Grosse Umwälzungen, in Deutschland und England die Reformation, in Frankreich die Revolution, drängten die Völker in eine feindliche Stellung gegen die Werke der bildenden Kunst, in welchen der alte Glaube verherrlicht war, und was der offenen Gewalt, der blinden Wuth fanatischer Zerstörer entgangen wäre, das unterlag der Verachtung, welche der moderne, namentlich französische Classicismus gegen alles Mittelalterliche verbreitet hatte. Es ist ein Merkmal unseres Jahrhunderts, dass es in historischer und künstlerischer Pietät die Kunstwerke aller Epochen achtet, sammelt und zu erhalten sucht, theils als anregende Vorbilder, theils wenigstens als Zeugnisse einer grossen Vergangenheit, obwohl das Vorhandene, im Vergleich mit der einstigen Pracht und Fülle, nur fragmentarischen und desshalb räthselhaften Trümmern gleich sieht. Aber ausserdem fehlt der nordischen

Kunst des Mittelalters diejenige fortlaufende schriftliche Tradition, welche in Italien schon mit dem XIII. Jahrhundert beginnt und auch in den Zeiten des Classicismus eine gewisse Theilnahme und Achtung für die ältern, minder entwickelten Werke aufrecht gehalten hat. Der Unterschied liegt tief in den Charakteren der betreffenden Völker begründet. Wie dem Südländer überhaupt die schön in sich abgeschlossene Erscheinung des Individuums eigen ist, so musste auch in der Kunst das Subjekt sich von frühe an geltend machen; das Kunstwerk war wesentliches Eigenthum des einzelnen Künstlers, der gerne seinen Namen darauf anbrachte, und so entstand eine Künstlergeschichte, welche in manchen Beziehungen die Kunstgeschichte ersetzt. Ganz anders diesseits der Alpen. Hier neigte sich das Leben der Völker überhaupt mehr zu grossen allgemeinen Institutionen hin als zur Geltendmachung des Individuums, und in der Kunst herrschte die Idee der Kirche ganz ausschliesslich. Die Malerei war Anfangs nur in geistlichen Händen und da hätte es, sobald nur der kirchliche Zweck erfüllt war, vollends unnütz geschienen, mit der Persönlichkeit hervorzutreten; auch würden wir von den ältesten Malern gar nichts wissen, wenn nicht hie und da ein Mitgeistlicher aus persönlicher Anhänglichkeit ihr Andenken, wenigstens als Klosterüberlieferung, gerettet hätte. Auch später, als die Kunst mehr und mehr in weltliche Hände überging, finden wir, statt einer auch nur sagenhaften Künstlergeschichte, höchstens Rechnungen oder Quittungen über meist nicht mehr vorhandene Werke, und auch diess nur selten, da bis jetzt die archivalische Forschung für kunsthistorische Zwecke kaum irgendwo mit Nachdruck betrieben wird. Ueberdiess lassen sich aus innern Gründen nur beschränkte Resultate über Persönlichkeiten und Schulverbindungen hoffen. Offenbar sollte und wollte der Maler im XIII. und XIV. Jahrhundert noch nichts anderes sein als der Träger und Verwalter einer allgemein gültigen Richtung; was er von persönlicher Intention hinzuthat, geschah zu Gottes Ehre, für die Sache; auch durfte sich

der Einzelne weit weniger denn in neuern Zeiten als Schöpfer und Erfinder betrachten, da ihm ein heiliger Gebrauch die Gegenstände und selbst ihre Anordnung und Composition vorschrieb. So bleibt uns vor der Hand nichts übrig, als die vorhandenen Werke nach ihrer innern Verwandtschaft zu gruppiren, die wenigen historischen Anhaltspunkte damit zu verbinden, und so zur Anschauung verschiedener Schulen und ihrer Charaktere zu gelangen. Wenn auch diess mässige Ziel nicht immer zu erreichen ist, so liegt diess wesentlich an dem Mangel genügender Vorarbeiten. Das Wenige Ausgezeichnete, welches auf diesem Felde bis jetzt geleistet worden ist, werden wir an den bezüglichen Stellen anführen.

I. Nachwirkung der antiken Kunst im Norden.

1. §. 37. Wir müssen hier nochmals in die spätrömische Kunst zurückgreifen, welche noch für das ganze erste Jahrtausend die wesentliche Grundlage der nordischen bleibt. Zwar hatte die römische Kunst nicht gerade in Gallien, Germanien und Brittannien ihre bedeutendern Werke hinterlassen; Mosaiken, Sculpturen und Bauten dieser Gegenden lassen oft genug fühlen, dass ein überwundenes Barbarenvolk sich die ihm aufgedrängte Kunstweise nur oberflächlich angeeignet hat, aber römische Typen und Technik waren doch im Grossen zur Herrschaft und alleinigen Anwendung gelangt, und auf diese Ueberlieferung waren auch die deutschen Eroberer seit dem V. Jahrhundert angewiesen, sobald sich bei ihnen ein Kunstbedürfniss regte. Ein solches musste aber eintreten, als sie das mit glänzendem Cultus umgebene Christenthum ihrer römischen Unterthanen annahmen.

2. In die vorderste Reihe tritt hier das fränkische Reich, das noch unter seinem Stifter Chlodwig von den Pyrenäen bis an die Gränzen von Westphalen sich ausdehnte und somit die künftigen Hauptsitze der mittelalterlichen

Kunst in sich schloss. Noch kurz vor der Völkerwanderung, im IV. Jahrhundert, waren wenigstens in Gallien glänzende kirchliche Gebäude mit Wandgemälden aufgeführt worden*), und selbst in dem bald darauf erfolgten Zusammensturz aller Verhältnisse muss die Kunst nicht so sehr gelitten haben als man vermuthen möchte. Fortwährend wird 3. gebaut und gemalt; die Gattinn des Bischofs Namatius von Clermont diktirt den Malern, welche die dortige Stephanskirche ausmalen, die Gegenstände aus einem Historienbuche; eine wahrscheinlich besonders prächtig bemalte Decke über dem Grabe des heil. Martin von Tours wird auf eine andere Basilica übergetragen; im VI. Jahrhundert war St. Germain des-prés ausser seinem vergoldeten Dach innen mit Wandgemälden auf Goldgrund, einem vergoldeten Plafond und prachtvollem Bodenmosaik geschmückt; hundert Jahre später prangte S. Denis, die Stiftung Dagoberts I., in einem bisher unerhörten Schmuck; von der Genovevenkirche in Paris wird sogar gemeldet, dass sie innen und aussen mit Mosaik verziert gewesen sei. Da von diesen und andern gleichzeitigen Werken nichts erhalten ist, so lassen wir den Styl derselben auf sich beruhen; doch war es ohne Zweifel eine etwas barbarisirte und innerlich verarmte Umbildung der Antike. Auch von den dargestellten Gegenständen 4. wissen wir so viel als nichts; wenn Gregor von Tours (um 600) ein Crucifix in einer Kirche von Narbonne erwähnt, an welchem der Gekreuzigte nackt dargestellt war, so deutet diess, wie in der spätern fränkischen Kunst die häufige Darstellung Gottes des Vaters, auf eine grössere Freiheit als die gleichzeitige byzantinische Kunst besass. Die wenigen sichern Ueberreste, wie z. B. die Mosaikplatte vom Grabe

*) Ausser dem schon erwähnten Briefe des Paulinus von Nola vgl. Gregor. Turon. I. 30; II. 14—17; V. 46; X. 21 u. a. a. O.; Annal. Bertin. zum Jahr 857, und die Leben der damaligen fränkischen Heiligen, z. B. *Vita S. Droctovei*. — S. auch *Eméric-David, hist. de la peinture*, p. 57 u. f.

Fredegundens in der Gruft von S. Denis, sind von zu untergeordneter Gattung als dass sie einen allgemeinen Schluss erlaubten. Auch in den eigentlich deutschen Landen sind keine Werke vorkarolingischer Malerei bis auf uns gekom-
5. men. Eher lassen sich noch Metallarbeiten aus jener Zeit nachweisen, wie z. B. der um das Jahr 700 gefertigte Reliquienschrein des Münsters von Emmerich, dessen eine Seite gewissermassen dem Gebiete der Malerei angehört. In einen über das Metall gezogenen schwarzen Lack sind hier die Zeichen der Evangelisten und Christus am Kreuz zwischen Sonne und Mond eingeritzt; letzteres eine der ältesten abendländischen Darstellungen dieses Gegenstandes.

1. §. 38. Nur von einem germanischen Volke, und zwar einem der abgelegensten, sind Werke der frühesten Zeit erhalten, welche das entschiedene Bild eines Styles geben: wir meinen die Miniaturen der angelsächsischen Handschriften*). Früher und vollständiger als das Festland von der römischen Welt abgeschnitten, hatten die britischen Inseln ein eigenthümliches Kulturleben entwickelt, welches sich seit der Bekehrung durch die Sendboten Gregors des Grossen an zahlreiche Kirchen und Klöster anschloss. In den letztern dürfen wir den Sitz der merkwürdigen Kunstübung suchen, deren Hauptdenkmale das sog. Cuthbertbook im britischen Museum (ein Evangelienbuch) und ein Manuscript desselben Inhalts im Louvre sind, ersteres um
2. 650, letzteres um 700 verfertigt. Die Miniaturen enthalten in jenem die Gestalten, in diesem bloss die Zeichen der Evangelisten, und zwar in einer Darstellungsweise, die von antikem und byzantinischem Styl gleich verschieden und wesentlich die einer dekorativen Willkür ist. Die menschliche und thierische Gestalt ist zu einem ornamentistischen Spiel geworden, das kaum noch an die Wirklichkeit erinnert; die Gesichter sind völlig leblos wie ein kalligraphisches

*) Waagen: Kunstwerke und Künstler in England und Paris I, S. 134, und III, S. 241.

Schema behandelt, die Gewänder fast ohne allen Sinn, mit Falten von einer andern Farbe als das Uebrige; bei scharfer Zierlichkeit der Umrisse fehlt durchgängig der Schatten. Sehr hübsch und phantastisch erscheinen die Ornamente an den Rändern und in den Initialen; zwischen buntverschlungenen, überaus zierlichen Bändern und Schnörkeln auf schwarzem Grunde schiessen Drachenköpfe hervor, welche sich beissen, eine der frühsten Aeusserungen des nordischen Wohlbehagens an räthselvollen Arabesken. — Dieser ganz originelle Styl ist um so auffallender, da die devoten Angelsachsen in lebhafter Verbindung mit Rom standen und unaufhörlich dahin pilgerten, was z. B. im Jahre 680 und 686 den Ankauf einer ganzen Ladung von Tafelbildern in Rom zur Folge hatte.

§. 39. Auf dem Continent beginnt die einigermassen zusammenhängende Reihe der vorhandenen Denkmäler erst mit Carl dem Grossen, welcher die classische Bildung und Kunstübung des damaligen Italiens an seinen Hof diesseits der Alpen verpflanzte*). Die fränkische Kunst mochte durch die Wirren des VII. Jahrhunderts gelitten haben und einer neuen, umfassenden Anregung bedürfen. Ueber die Principien, welche den grossen Kaiser bei seinen Kunstschöpfungen leiteten, haben wir keine bestimmte Kunde; jedenfalls hatte der Anblick Roms ihn mächtig angeregt, aus seinem Aachen ein zweites Rom zu gestalten. Was er schuf, beschränkte sich übrigens auf seine Domänen, in welchen sich Kirchen und Pfalzen von ausserordentlicher Pracht erhoben; wo man sich ausserdem an die von ihm angeregte Kunstweise anschloss, war es eine freiwillige Nachfolge, welche nach der Natur der Dinge nur allmälig durchdringen konnte. Doch liess es Carl an allgemeinen Anempfehlungen, selbst gegen ausländische Fürsten, nicht mangeln

*) Vgl. v. Rumohr, Italienische Forschungen I, S. 216 u. f. — Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland etc. I. S. 31.

und beauftragte seine Sendgrafen mit genauer Aufsicht über das schon Vorhandene, wobei namentlich die Malereien erwähnt werden. Für das dem Heidenthum abgewonnene Sachsen galt es überdiess, den Cultus mit einem Glanz zu umgeben, welcher den alten Götterdienst vergessen machen konnte.

2. Von den grössten malerischen Unternehmungen Carls sind uns freilich nur ungenügende Nachrichten und Beschreibungen erhalten, allein diese beweisen deutlich, dass man die Aufgabe so hoch und vielseitig als möglich fasste und dass wenigstens die Absicht auf eine Historienmalerei im weitesten Sinne ging, indem ausser den kirchlichen Gegenständen auch profan-symbolische und geschichtliche in reichster Auswahl behandelt wurden.

3. So prangte der Dom von Aachen, des Kaisers Lieblingsbau, mit einem riesigen Kuppelmosaik: auf Goldgrund mit rothen Sternen erblickte man den segnenden Christus in langem Untergewande, goldenem Kreuznimbus und röthlichem Mantel thronend, über ihm Engel in einem Farbenregenbogen, unten aber die zwölf Aeltesten die von den Stühlen aufgestanden ihm ihre Kronen emporreichten; die letztern hatten eine im Vergleich mit römischen und byzantinischen Mosaiken höchst lebhafte und bei sämmtlichen

4. Figuren verschiedene Bewegung*). — Das Wenige was wir

*) So war das Mosaik noch vor der Uebertünchung oder Zerstörung im vorigen Jahrhundert sichtbar. Ob es wirklich der Zeit Carls angehörte, darüber erregt eine Stelle in der *vita Balderici episc. Leodiens. c.* 14 (bei Pertz, mon. VI) einigen Zweifel, wo es heisst, Otto III. (983—1002) habe den Maler Johannes aus Italien herbeigerufen, um die Pallastkirche von Aachen auszuschmücken, *necdum enim color alicuius picturae eandem decorabat.* Aber abgesehen von der innern Unwahrscheinlichkeit, dass Carl die Kirche, deren Vollendung er um 10 Jahre überlebte, unbemalt gelassen, ist auch zu erwägen dass der Biograph Balderichs erst fünfzig Jahre nach Otto III. und zwar in Lüttich diese Notiz schrieb, und dass das Leben des Malers Johannes, wovon unten, bei ihm überhaupt eine etwas sagenhafte Gestalt hat.

von den Fresken des Pallastes zu Aachen wissen, deutet vielleicht auf eine grossartige Zusammenstellung aller Lebensinteressen des Kaisers hin; unter vielen andern Scenen sah man den Feldzug nach Spanien, die Belagerungen vieler Städte, die Thaten der fränkischen Krieger, dann die sieben freien Künste dargestellt. — Von den Fresken des hundertsäuligen Pallastes von Ingelheim kennen wir den genauern Inhalt durch die im Jahre 826 abgefasste Beschreibung des Ermoldus Nigellus. In der Kapelle, an den Mauern des Mittelschiffes, waren die Geschichten des alten und des neuen Testamentes, wahrscheinlich zum erstenmal, in strengem Parallelismus einander gegenübergestellt*); der Festsaal des Schlosses enthielt in ähnlicher Zweitheilung die alte und die christliche Weltgeschichte**). Gegenüber den Begebenheiten des Ninus, Cyrus, Phalaris, Romulus, Hannibal und Alexander (wie es scheint, nach Orosius) prangten die Thaten des Constantin, des Theodosius, der Sieg Carl Martell's über die Friesen, die Besitznahme Aquitaniens durch Pipin, endlich Carl selbst, die Siegeskrone auf dem Haupt, und seine grösste That, der Sachsenkrieg. — Ausser diesen und andern neuen Schöpfungen liess Carl auch ältere Arbeiten, besonders Mosaiken aus Trier und Ravenna nach Aachen bringen, doch nicht ohne Entschädigung und nur mit Erlaubniss des Papstes. — Unter den einzelnen Prachtstücken des

5.

6

7.

---

*) Vgl. in Dieringer's Zeitschrift, Jahrg. II, erstes Heft, die betreffende Abhandlung von Lersch: die biblischen Parallelbilder des Mittelalters.

**) Ueber den Parallelismus und die wahrscheinlich von Ermold übergangenen Darstellungen vgl. den gelehrten Aufsatz von C. P. Bock: „die Bildwerke etc. in Ingelheim", in Lersch's Niederrhein. Jahrb., Jahrg. II, S. 241. Der Verf. geht wohl irre, wenn er aus den Worten: *domus late persculpta nitescit* (*Erm. Nig. IV, vs.* 245) schliesst, die Darstellungen seien Holzreliefs gewesen, und aus: *parte alia tecti* (*vs.* 268), sie hätten den Deckenschmuck gebildet. Das *exsculpta* bezieht sich wohl nur auf den übrigen plastischen Schmuck des Saales und *tectum* bezeichnet nicht die Decke, sondern das Gebäude überhaupt.

Pallastes von Aachen gehören — wenn sie nicht theilweise byzantinische Arbeit waren — die drei silbernen Tische hieher, auf welchen (wahrscheinlich in einer Art von Niello) die Ansichten von Constantinopel und Rom und eine Weltkarte in drei Kreisen mit dem Laufe der Gestirne angebracht waren; die letztere war theilweise auch in Relief gearbeitet und von der feinsten Technik.

1. §. 40. Von diesem Allem ist jedoch nicht der kleinste Ueberrest auf unsere Zeit gekommen und wir würden den Styl karolingischer Malerei nicht kennen, wenn nicht die unter Carl und seinen nächsten Nachfolgern verfertigten Miniaturen uns einige Auskunft gäben.*) Sie zeigen sämmtlich einen verwilderten antiken Styl, der auch in den Gegenständen noch deutlich auf seinen Ursprung zurückweist, z. B. durch einzelne Personificationen und durch die mythischen Thiere (Greife, Meerböcke, u. s. w.) in den Ornamenten. Meistentheils liegen altchristliche Vorbilder zu Grunde; in einzelnen Köpfen, in den Goldschraffirungen der Gewänder und in dem grünen Ton der Fleischschatten lässt sich hie und da auch ein byzantinischer Einfluss erkennen, wenn wir nicht eher an ein zufälliges Zusammentreffen mit dem byzantinischen Miniaturstyl zu denken haben; der Farbenauftrag ist der spätrömische, die Gesammtwirkung oft grellbunt. Der Verwilderung endlich gehört die grosse Rohheit der Zeichnung, die plumpe Willkür in den Extremitäten und die Dicke der Köpfe an. Das Eigenthümliche des Styles aber, was ihn wesentlich von dem byzantinischen wie von dem angelsächsischen unterscheidet, liegt in dem Fliessenden, Runden, Beweglichen der einzelnen Figuren und (wo die Gelegenheit vorhanden war) in der Lebendigkeit der Composition. In den Thierfiguren zeigt sich sogar durchschnittlich eine grosse

*) Auch hier wieder sind Waagen's vortreffliche Beschreibungen (a. a. O. Bd. III, S. 233) unsere Hauptquelle. Bei D'Agincourt, Malerei, ist besonders Einzelnes aus der Bibel von S. Paolo (Taf. 40 u. f.) brauchbar.

und eigenthümliche Naturwahrheit. Der Grund ist nicht mit Gold, sondern mit Streifen von verschiedenen Farben belegt; oft bleibt auch das Pergament sichtbar. Die architektonischen Ornamente, welche einzelne Seiten des Textes einzufassen pflegen, bestehen oft aus zierlichen antiken Motiven, die Initialen aus einem prachtvollen Labyrinth von räthselhaft und höchst geschmackvoll verschlungenen goldnen Riemen und Bändern auf violettem Grunde, mit Laubwerk und Thierköpfen — vielleicht der höchste Triumph dessen die Kalligraphie sich rühmen kann.

2. Die wichtigsten Denkmäler dieser Gattung besitzt wiederum Paris. In der Königl. Privatbibliothek des Louvre befindet sich ein auf Befehl Carls von einem Maler Gottschalk binnen sieben Jahren verfertigtes Evangelienbuch (les heures de Charlemagne) in Goldschrift auf Purpurpergament, dessen Bilder die Evangelisten, einen thronenden Christus und eine Darstellung des Lebensbrunnens enthalten. Die Figuren sind steif und ungeschickt, doch bewegt; in den Köpfen sind die hochgewölbten Augen, die stark geschwungenen Stirnknochen, so wie die oben schmalen, unten breiten Nasen charakteristisch (letztere im geraden Gegensatz gegen die byzantinische Physiognomie); auf dem letzten Bilde sind um das achtsäulige Gebäude des Brunnens Vögel aller Art, an Pflanzen pickend, vertheilt. — 3. Ungleich bedeutender ist ein Evangeliarium der Königl. Bibliothek, welches aus der Abtei St. Médard zu Soissons stammt. Auf dem ersten Blatte sieht man in ein prächtiges Gebäude, die Kirche vorstellend, eingefasst die Zeichen der Evangelisten und das Lamm mit den 24 Aeltesten; dann folgt wiederum der Brunnen des Lebens und die mit schönen bunten Architekturen von korinthischem Styl eingefassten Canones. Im Detail der Verzierung lassen sich oft noch ganz antike Motive erkennen, selbst bacchische Genien, wie denn auch Löwe und Stier wenigstens einmal der Bewegung des anspringenden Pegasus nachgebildet sind. In den folgenden Darstellungen (Christus auf dem Thron und

die Evangelisten einzeln) zeigt sich dieselbe Auffassung wie in dem vorigen Manuscript, nur sind die Verhältnisse schlanker nnd die Bewegungen übertrieben lebhaft, um die göttliche Begeisterung auszudrücken. — 4. Die dritte erweislich aus Carls Zeit herrührende Bilderhandschrift ist der Codex aureus der Stadtbibliothek zu Trier, ein von Carls Schwester Ada gestiftetes Evangeliarium, mit den Abbildungen der Evangelisten. Die Gewandung ist z. B. im Lucas noch grossartig antik, dagegen entsprechen die Köpfe in der Behandlung dem Vorigen, die Extremitäten sind gross, Finger und Zehen geschweift. Die Ausführung ist frei und breit, aber sauber und bestimmt, die Farben mehr harmonisch im antiken Sinne als man es sonst in fränkischen Miniaturen zu finden gewohnt ist. Ein sehr bestimmter Nachklang antik-idealer Richtung und zugleich ein charakteristischer Unterschied vom byzantinischen Styl offenbart sich in der Jugendlichkeit der Gestalten, welche wie in der Handschrift von St. Médard sämmtlich bartlos gebildet sind; ein Zug welcher auch in der spätern antiken Kunst, selbst bei Altvätern und Propheten wiederkehrt, während die byzantinischen Heiligen bekanntlich immer greisenhafter werden. — 5. Eine schöne Handschrift der Vulgata, in Carls Auftrag von Alcuin besorgt, ehemals dem Kloster Bellelay im Jura angehörend, ist vor einigen Jahren nach England gegangen. Sie enthält, wenn wir nicht irren, vier grosse alttestamentliche und apokalyptische Darstellungen, von welchen besonders die erstern (u. a. die Geschichte des Moses, dessen Kopf wahrscheinlich Carls Bildniss ist) sich noch durch unverkennbar antike Motive auszeichnen. — 6. Es kann nicht befremden, dass die im Innern von Deutschland, fern vom Hofe und seinem Luxus ausgeführten Arbeiten in der Ausführung dürftiger sind. Dahin gehört jene Pergamenthandschrift des bairischen Klosters Wessobrunn vom Jahre 814 oder 815*), welche u. a. das berühmte

*) Ueber diese u. a. deutsche Miniaturen vgl. in Kugler's „Museum, Blätter für bildende Kunst", Jahrg. 1834, No. 11—13, 21, 22

Wessobrunner Gebet, eins der ältesten Ueberbleibsel deutscher Poesie, enthält und sich gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München befindet. In dem vordern Theile dieser Handschrift ist, zur Erklärung des Textes, eine Reihe von Bildern enthalten, welche die verschiedenen Begebenheiten bei und nach der Auffindung des heil. Kreuzes und dessen Bewährung darstellen. Es sind sehr rohe, mit unsicherer Hand geführte Federzeichnungen, mit wenigen Farben, die überdies gelitten haben, stellenweis roh übermalt; doch zeigt sich in ihnen noch ein gewisser Sinn für Form, sowie eine Andeutung von Würde im Faltenwurf, und zwar noch auf ähnliche antikisirende Weise, wie etwa in der vatikanischen Rolle mit den Geschichten des Josua. — Bei der Leichtigkeit der Versendung von Büchern lässt 7. es sich leicht erklären, dass vereinzelte Kunsteinflüsse bisweilen im fernen Auslande wieder auftauchen. So besitzt z. B. die Dombibliothek in Trier aus dem Vermächtniss des Grafen von Kesselstadt ein angelsächsisches Evangelienbuch (No. 1), dessen Miniaturen auf die Kenntniss fränkischer Vorbilder hinweisen. Ränder und Initialen zeigen noch ganz das feine und künstliche Geriemsel, die Thierfiguren die abenteuerliche Willkür, wodurch die angelsächsische Kunst sich kenntlich macht; dagegen verrathen die Figuren eine karolingische Grundlage, nur dass die styllose, wulstige Gewandung und das gänzlich missverstandene Nackte eine weitere Barbarisirung des fränkischen Styles andeuten. Letzterer hat seinerseits wiederum angelsächsische Einwirkungen erlitten *).

§. 41. In den Zeiten der Enkel Carls werden die 1. Denkmäler dieser Art häufiger und prachtvoller, doch tritt in der Behandlung eine merkliche Vergröberung ein. Die

---

einen Aufsatz des Herausgebers: „Studien in deutschen Bibliotheken.“ Ueber die betreffende Handschrift s. No. 13, S. 99, 1.

*) Fränkische Miniaturen unter angelsächsischem Einfluss beschreibt Waagen a. a. O. III, S. 244 u. 258.

Formen werden plumper, die nackten Theile höchst roh, doch nicht leblos, die Gewänder willürlich bauschig oder flatternd — das gerade Gegentheil von dem damaligen Extrem der byzantinischen Kunst. Die Goldschraffirungen hören auf und die Anwendung des Goldes überhaupt wird seltener, während sie in Byzanz immer mehr überhand nimmt. Durchgängig spricht sich, wir möchten sagen, eine Verwilderung auf eigene Hand aus, welche hinlänglich beweist, dass die von Carl dem Grossen ausgestreute Saat in seinem Volke und seiner Zeit noch keinen hinlänglich vorbereiteten Boden gefunden hatte. Fast zwei Jahrhunderte gehen noch vorüber, ehe von einer wahren Weiterbildung die Rede sein darf.

2. Ein Evangelienbuch des Kaisers Lothar I. (840—855) in der Königl. Bibliothek zu Paris enthält zunächst das Bild des thronenden Kaisers im Purpurmantel, dann einen Christus auf der Weltkugel und die vier Evangelisten in übertrieben begeistertem Gestus. Die Goldschraffirungen und die grosse Eleganz sämmtlicher Ornamente weisen diesem Werke eine Stelle zunächst denjenigen aus der Zeit Carls 3. an. Dasselbe gilt von einer ebendort aufbewahrten Vulgata, welche theilweise noch unter Ludwig dem Frommen, jedenfalls vor 850, wahrscheinlich in Tours entstanden ist. Hier ist mehrmals die Handlung reliefartig in verschiedenen Streifen übereinander dargestellt und bildet eine fortlaufende Erzählung; eine Anordnung welche in fränkischen Handschriften öfter wiederkehrt. So sieht man den h. Hieronymus nach Rom reisend, den Schreibern die Vulgata diktirend und das vollendete Werk austheilend; ähnlicher Weise zerfällt die Geschichte der ersten Menschen in Erschaffung, Sündenfall und Feldarbeit, und die des Paulus in seine Bekehrung, Heilung und Predigt. Besonders schön ist das Titelblatt der Psalmen erfunden: der jugendliche David in Krone und Purpurmantel, schreitet auf der Harfe spielend in einem grossen blauen Nimbus einher, rechts und links seine Leibwächter (die Crethi und Plethi) in altrömischer Kriegstracht, in den vier Ecken mit Fähnchen und Musik-

instrumenten, andere auf die Psalmen bezügliche Personen (Asaph, Jedithun etc.), und in den vier Zwickeln des Nimbus die Cardinaltugenden — alles in den edeln, freien Bewegungen und auch in Costüm und Faltenwurf der Antike verwandt. Das letzte Blatt ist erst unter Carl dem Kahlen hinzugekommen und stellt diesen Kaiser auf dem Throne vor, umgeben von Prinzen, Hofleuten und Leibwächtern; zwölf Geistliche der Kirche von Tours bringen ihm ein Buch (d. h. vorliegende Bibel) dar. In solchen Ceremonienbildern mag immerhin der Gedanke byzantinisch sein, auch wenn die Ausführung der einheimischen Kunst angehört, nur ist nicht zu vergessen, dass schon das fränkische Hofceremoniell an sich eine Nachahmung des byzantinischen war. — Dieselbe 4. Bibliothek bewahrt ein Sacramentarium aus der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts, dessen Initialen in kleinen und flüchtigen, aber mit antiker Praxis gemalten Bildern u. a. vielleicht die frühsten Martyrien nordischer Herkunft enthalten, worunter zumal der Tod des heil. Laurentius als vorzüglich bezeichnet wird. Von der kühnen Symbolik der damaligen Zeit giebt z. B. das Bild mit dem Gekreuzigten einen Begriff, wo eine weibliche Gestalt mit der Siegesfahne, der „neue Bund", das Blut der Seitenwunde in einen goldenen Kelch aufnimmt, während der alte Bund in der Person des Moses (?) seitwärts steht.

Eine Reihe höchst prachtvoller Handschriften ist auf 5. Veranlassung Carls des Kahlen († 877) entstanden, welcher bei tiefer Nichtswürdigkeit einen gewissen Sinn für Bildung und noch mehr für Luxus in byzantinischer Weise besass. Unstreitig das bedeutendste dieser Werke ist die berühmte Bibel von San Paolo bei Rom, jetzt in S. Calisto jenseit der Tiber befindlich, welche früher mit Unrecht in die Zeit Carls des Grossen gesetzt wurde. Die Ausführung in den grossen und zahlreichen historischen und symbolischen Miniaturen erscheint durchaus barbarisch, aber auf einer noch so sichtbaren antiken Grundlage, dass man sehr oft an den oben erwähnten Josua erinnert wird. Die schwierigsten

historischen Gegenstände sind bei aller Rohheit und bei einem gänzlichen Mangel an Anordnung doch mit dramatischer Beweglichkeit, glücklich gedachter Geberde und lebendigen Beziehungen zwischen den einzelnen Figuren durchgeführt. Das Herbeistürzen eines Boten, das Aufhorchen dessen, der die Nachricht empfängt, die scheue Begeisterung vor dem Uebernatürlichen, der Jammer der Verlorenen (z. B. bei der Bestrafung der Rotte Korah) u. s. f. ist so weit diess durch den Gestus geschehen kann, vortrefflich ausgedrückt. Einiges ist aus der oben genannten Vulgata von Tours wiederholt oder doch nahe damit verwandt, denn auch im Abendlande waren gewisse Erfindungen traditionell geworden, obschon dem spätern Meister, wenn er neu componiren wollte und konnte, der freiste Spielraum offen blieb. Der Künstler nennt sich im Prolog Ingobertus und war sonach wahrscheinlich ein Franke*). Carl der Kahle als Stifter des Buches ist hier wiederum auf dem teppichbehangenen Throne zwischen seiner Gemahlinn, seinen Waffenträgern, den Cardinaltugenden und zwei Engeln abgebildet, mit glattem Gesicht und spitzem Schnurrbart. — Noch pomphafter ist das Bildniss dieses Fürsten in dem aus Metz stammenden Psalterium der königl. Bibliothek zu Paris, welches zwischen 842 und 869 von einem gewissen Liuthart verfertigt wurde. Derselbe Maler und sein Bruder Beringar vollendeten im Jahre 880 die Evangelienhandschrift von St. Emmeran in Regensburg, welche sich jetzt auf der königl. Bibliothek in München befindet und neben andern merkwürdigen Gemälden ebenfalls eine Prachtdarstellung Carls des Grossen enthält. Wie in der Vulgata von Tours sind hier die Provinzen des Reiches nach antiker Weise durch weibliche allegorische Figuren personificirt. — Ein Evangeliarium der königl. Bibliothek in Paris aus der spätern Zeit des IX. Jahrhunderts verräth den tiefern

*) Vgl. Rumohr, a. a. O. I, 224, wo auch die Bekleidungen fränkisch, die Charaktere auffallend nordisch genannt werden.

Verfall durch Sinnlosigkeit des Nackten, Plumpheit der Umrisse, nachlässige Schattirung und grellbunte Farben. — In den nicht sehr zahlreichen französischen und englischen 9. Bilderhandschriften des X. Jahrhunderts werden die Figuren immer unförmlicher, die Angabe von Licht und Schatten geringer, Ornamente und Initialen ärmlicher; das Ganze gewinnt das Ansehen plump illuminirter Federzeichnungen.*)

Ausser der oben genannten Wessobrunner Handschrift 10. kommen auch in Deutschland noch anderweitig Codices vor, welche dem IX. Jahrhundert angehören und mit Miniaturbildern geschmückt sind, die in dem pastosen Auftrage der Farben, so wie in manchen Eigenthümlichkeiten der Zeichnung, eine nahe Verwandtschaft mit den prachtvollern, am Hofe der Carolinger gefertigten Arbeiten — und mit diesen, ihrer äussersten Ausartung zum Trotz, immer noch Reminiscenzen antiker Technik — zeigen: wie ein Psalmbuch des Klosters St. Gallen (No. 22) mit leicht ausgetuschten Federzeichnungen (lebhaft bewegte Gestalten mit roher, aber noch antiker Gewandung), eine Evangelienhandschrift in der Hofbibliothek zu München**) (aus dem Kloster Scheftlarn stammend), eine Evangelienhandschrift im Ziter 11. der Stiftskirche zu Quedlinburg***) u. a. m. Letztere möchte vielleicht, wie von Einigen angenommen wird, in den Anfang des X. Jahrhunderts — als ein Geschenk König Heinrichs I. an das neu gegründete Stift — gehören; denn auch in den freilich noch seltenern Resten der Kunst dieses Jahrhunderts fehlt es ebenfalls nicht an Motiven, welche mit der Technik der karolingischen Periode immer noch in

---

*) Eine Namenaufzählung von Miniatoren der karolingischen Zeit bei Eméric-David, a. a. O., S. 72.

**) Bez. *cod. lat. membr. cum pictt. No.* 56. — S. Kugler's Museum, a. a. O. S. 162, 3.

***) Im dortigen Verzeichniss No. 65. Ueber diese Handschrift, so wie über andere weiter unten erwähnte Gegenstände, die sich eben dort befinden, vgl.: F. Ranke und Kugler: Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg, Berl. 1838, S. 129 u. f.

12. mehrfacher Beziehung verwandt sind. Als Beispiele mögen die Bilder einer andern Evangelienhandschrift in der Münchner Bibliothek*) und die in zwei Handschriften der öffentlichen Bibliothek von Bamberg**) gelten. Doch finden sich in diesen, namentlich in den beiden letztgenannten, zugleich gewisse Motive der Zeichnung, welche bereits auf die manierirten Eigenthümlichkeiten hindeuten, die in der Kunst des XI. Jahrhunderts, theilweise durch Einfluss
13. byzantinischer Malerei, sichtbar werden. Auch wurde, wie es scheint, fortwährend Aelteres copirt und nachgeahmt, wie z. B. die Miniaturen eines Bamberger Messbuches in der Münchner Bibliothek***) beweisen: obwohl aus dem Jahre 1014 stammend, sind sie im Style den Bildern des Evangeliariums von St. Emmeran (870) nahe verwandt (wenn sich auch bereits in ihnen Einflüsse des zu jener Zeit auftretenden strengern Styles offenbaren); ja das zweite Gemälde dieses Messbuches enthält eine förmliche Copie der grossen Kaiserdarstellung in jener Handschrift, so dass man augenscheinlich sieht, dass der Maler die Bilder der letztern als seine Muster vor sich hatte.

1. §. 42. Auch für die Wandmalerei scheint das IX. Jahrhundert eine Zeit bedeutender Blüthe gewesen zu sein, nur dass wir hier den Zusammenhang mit einer vom Hofe ausgehenden Anregung nicht so klar verfolgen können als bei den Miniaturen. Wie wir sahen war schon in vorcarolingischer Zeit eine alte Uebung dieser Art vorhanden, und diese mochte durch die steigende Bildung und Organisation des Reiches sich nur weiter ausgedehnt haben. Selbst das berüchtigte X. Jahrhundert brachte hier kaum eine Unterbrechung hervor. Kirchen und Klöster wurden in dieser Zeit

*) Bez. *cod. lat. membr. cum pictt. No.* 51. — S. Kuglers Museum, a. a. O. S. 162, 4.

**) No. 588 und A, II, 18. — Museum a. a. O. No. 22, S. 171, 1 und 2.

***) Bez. B, No. 7. — S. Kuglers Museum, a. a. O. No. 21, S. 162, 6.

an vielen Stellen prächtiger umgebaut und ausserdem in den neugewonnenen Theilen Deutschlands in grosser Anzahl erst gegründet, gewiss nur selten ohne Anwendung der Wandmalerei. Ganze grosse Bauanlagen wurden wenigstens bisweilen durchgängig mit Fresken verziert, ganz wie im byzantinischen Reiche. Der Abt Ansegisius von Fontanellum 2. (St. Vandrille) liess unter Ludwig dem Frommen nicht nur mehrere Kirchen sondern auch in seinem Kloster das Dormitorium, das Refectorium und in einer grossen obern Laube den ganzen Plafond mit Malereien bedecken, wobei Madalulf, der Maler des Stiftes von Cambray, sein Bestes that. Damals erhielt die Marienkirche in Vence ihre Mosaiken auf Goldgrund und von diesen den Beinamen la dorade; Erzbischof Hincmar von Rheims brachte selbst im Bodenmosaik seines Domes die Gestalten von Engeln und Heiligen an; Heribald, Bischof von Auxerre liess den Dom und die Marienkirche seiner Residenz durchgängig mit Gemälden schmücken, sein Nachfolger Gaudericus (X. Jahrh.) ebenso die Decke von S. Eugenia; von dessen Nachfolger Guido rührte die Darstellung der Höllenstrafen und der Paradiesesfreude im Dom her; Bischof Gerhard liess in Toul den Dom ausmalen; im Kloster St. Florent zu Saumur waren im X. Jahrhundert fast die sämmtlichen wichtigern Räume mit Figuren bedeckt; in Chalons s. M. wurden schon 999 die ältern, verblichenen Fresken einer Kirche mit neuen übermalt; im erzbischöflichen Pallast zu Rheims prangten die Decken mit Gemälden. — Nicht minder massenhaft trat die 3. Wandmalerei während des IX. und X. Jahrhunderts in Deutschland auf, wo die grössern Stifte und Klöster ebenso viele, zum Theil sehr thätige Kunstschulen waren. Der Neubau des Klosters St. Gallen um die Mitte des IX. Jahrhunderts wurde von Reichenauer Mönchen ausgemalt; bis 872 war nicht nur die Chornische sondern auch sämmtliche Wände derselben von oben bis unten mit Gemälden auf Goldgrund geschmückt, und ein Jahrhundert später selbst die Decke, die Thüren, und die im Kreis ge-

baute Vorhalle. In und für St. Gallen arbeitete zur Zeit Carls des Dicken der berühmte Tutilo, in welchem eine gewaltige Athletennatur mit der allseitigsten Kunstbegabung vereinigt war. Poesie, Beredsamkeit und Musik standen ihm nicht minder zu Gebote als Baukunst, Metallarbeit und Malerei; mit Einwilligung der Aebte seines Klosters hatte er weite Rundreisen in diesen Zwecken gemacht und sich die ganze Kunstbildung seiner Zeit angeeignet. Wie St. Gallen blieb auch das benachbarte Kloster Reichenau im Bodensee für die nächstfolgenden Jahrhunderte ein Hort der Kunst. Aus dem Jahre 912 haben wir hier den Namen des Malers Hademar, von welchem noch Einiges bis in's vorige Jahrhundert erhalten gewesen sein soll; die Hauptblüthe aber folgte erst unter Otto III., als der kunstliebende Abt Witigowo u. a. an den Wänden des Hauptkreuzganges das Leben der Altväter und die Gestalten der frühern Aebte malen liess.*) Gleichzeitig wurden in dem nahen Petershausen bei Constanz die Wände der Kirche links mit den Geschichten des alten, rechts mit jenen des neuen Testamentes versehen, wozu der kostbare Azur, welcher durchgängig den Grund bedeckte, aus Venedig geschenkt worden war. In andern schwäbischen Stiften, wie Hirschau, Weingarten etc., fällt die höchste Glanzepoche der Malerei erst in das XI. Jahrh. —

4. In Baiern hatte schon der berühmte Apostel des VII. Jahrh., St. Rupert, u. a. Künstlern auch Maler nach sich gezogen; unter den Enkeln Carls war Regensburg eine Lieblingsresidenz und ein Mittelpunkt der Kunstübung; zu Anfang des X. Jahrh. wird Erzbischof Thiemo von Salzburg, Zögling des Klosters Niederaltaich, als ein sehr universeller Künstler bezeichnet; damals begann auch in Tegernsee die in der Folge so bedeutende und allseitige Kunstübung, von welcher noch weiter zu reden sein wird. Selbst das ferne Oesterreich besass trotz der Ungarneinfälle um das Jahr 900 eine Kunstschule im Kloster

*) Vgl. bei Pertz, *mon.* VI., S. 621 u. f. *Purchardi carmen de gestis Witigowonis abb. Augiens.*, bes. von Vers 344 an.

Mur, und sogar in Prag liess der Böhmenfürst Neclan im Jahre 866 einen Thurm der Burg Wissehrad mit den Bildnissen seiner Vorfahren zieren. — Für Mitteldeutschland war das mächtige Kloster Fulda lange ein Centrum der Intelligenz. Hier hatte schon unter Ludwig dem Frommen der Maler Bruno die grosse Chornische der Kirche ausgemalt; dann war durch Rabanus Maurus († 856) ein bedeutendes Kunstleben rege geworden. In diesem merkwürdigen Manne war die ganze Bildung seiner Zeit verkörpert; zu den Malereien der Kirche gab er die Ideen und die Anordnung; unter seiner Leitung entstand u. a. auch eine Miniatorenschule. Im X. Jahrhundert zeichnete sich besonders die Regierung des Abtes Wernher (969—982) aus; damals wurde am Gewölbe über dem Hochaltar der „Alte der Tage" auf dem Thron, zwischen den vier Thierfiguren nach dem Gesicht Ezechiels dargestellt, ein Gemälde welches noch im vorletzten Jahrhundert in fast ungeschwächtem Farbenglanze sichtbar war. Auch die Abtei Corvey an der Weser war frühe ein Sitz der Kunst; als geschickte Maler werden im IX. Jahrhundert Theodegar, im X. Jahrhundert Anderedus und Luitolf erwähnt, der erstgenannte u. a. als Urheber einer zierlich mit der Feder gezeichneten Passion. — In Sachsen war mit der Bekehrung auch die karolingische Kunst eingedrungen; um 900 war z. B. Bischof Sigismund von Halberstadt als emsiger Maler berühmt; aber erst unter den Kaisern des sächsischen Hauses gewannen Kunst und Bildung eine höhere Blüthe. Da liess König Heinrich I. seinen Sieg über die Ungarn (933) durch ein Wandgemälde im obern Saal des Merseburger Schlosses verherrlichen*) welches den Zeitgenossen fast als täuschende Wirklichkeit vorkam und welches uns wenigstens beweist, dass neben der ausgedehnten kirchlichen Malerei auch die weltlich-geschichtliche keineswegs stockte. Unter Otto dem Grossen folgten zahlreiche Kirchenstiftungen; sein Bruder, Erzbischof Bruno von Köln war mit Bildung und

*) Liutprand. Antapodosis II., 31.

Kunstsinn hoch begabt; sein Sohn und Enkel, Otto II. u. Otto III. waren wenigstens andächtig und prachtliebend. So entfaltete sich um das Jahr 1000 in Norddeutschland ein Kunstleben, von dessen Ernst und relativer Tüchtigkeit die wenigen erhal-
7. tenen Reste einen ziemlich hohen Begriff geben. In jener Zeit lebten und wirkten die Bischöfe Meinwerk von Paderborn und S. Bernward von Hildesheim († 1022); ersterer hielt bei seinem Stift u. a. eine bedeutende Malerschule aufrecht; letzterer, eine der wichtigsten Persönlichkeiten der mittelalterlichen Kunstgeschichte, kannte und übte alle Zweige der bildenden Kunst und des damit verwandten Handwerkes. Es bezeichnet allerdings den damaligen Zustand, dass ihm in der Malerei die Nachahmung des schon Vorhandenen mehr am Herzen lag als die Entwickelung eigener Genialität, dass er alles Gute was ihm aufstiess entweder selbst nachahmte oder nachahmen liess, ja dass ihn auf seinen Reisen junge Künstler begleiten mussten, welche Alles was er von schönen Werken antraf, nachbildeten; allein gewiss hat er die freie Schöpfung weder sich noch Andern versagt, wo sie sich darbot. Man bewunderte vorzüglich die glänzenden Wand- und Deckengemälde des Hildesheimer Domes und die gemalten Handschriften die unter seinem Einfluss entstanden *). Auch sein Nachfolger S. Godehard war Freund der Kunst und der Künstler und hatte einen ausgezeichneten Maler von vorneh-
8. mer Abkunft um sich, Namens Buno. — Für die Malerei in den Rheinlanden sind in jener Zeit zufällig die Nachrichten spärlich oder noch nicht gesammelt. In Lüttich liess Bischof Eberhard († 972) die Chornische der Paulskirche mit den Wundern des h. Martinus ausschmücken; einer seiner Nachfolger, Bischof Balderich († 1018) wusste einen vornehmen italienischen Maler Johannes so sehr an Lüttich zu fesseln, dass derselbe sein späteres Leben daselbst zubrachte und ihm beim Bau der dortigen Jakobskirche mit Rath und That zur Hand war,

---

*) S. die vita S. Bernwardi (von dessen Erzieher und Beichtvater Thangmar vor 1027 vollendet) am besten bei Pertz, *monum.* Bd. VI.

auch die Chorschranken mit Gemälden versah. Kaiser Otto III. hatte den Künstler durch eine besondere Abordnung aus Italien zu sich berufen, damit er den Dom von Aachen (welchen Theil desselben, lassen wir dahingestellt) ausmale, und als das Werk zu allgemeiner Bewunderung vollendet war, belohnte er ihn durch ein Bisthum in Italien. Allein das Ansuchen eines dortigen Grossen, Johannes solle seine Tochter heirathen, bewog diesen sein Amt aufzugeben und nach Deutschland zurückzukehren, worauf er seinen Wohnsitz in Lüttich nahm. Der Styl des Johannes war wie auch sonst im damaligen Italien, ohne Zweifel der byzantinische, dessen zierliche, aber leblose Bestimmtheit und glänzende Technik dem Kaiser besser gefallen mochte als die barbarische Willkür der einheimischen Kunst; auch deutet in den Arbeiten des Johannes die düstre Färbung, welche der Biograph Balderichs (schrieb 1048) einem frühen Nachdunkeln beimisst, auf das byzantinische Colorit hin; ein Einfluss, von welchem unten im Zusammenhange die Rede sein wird*). — Selbst in England, wo noch im VIII. Jahrhundert die Wände der Kirchen meist weiss geblieben waren, zeigte sich unter Alfred dem Grossen (871—901) ein bedeutender Aufschwung, auch in der Miniaturmalerei. Hundert Jahre später war der heil. Dunstan als Maler berühmt. 9.

§. 43. Wir können nach dem Obigen kühnlich annehmen, dass die Zeit von Carl dem Grossen bis ins XI. Jahrhundert in Betreff der Masse malerischer Productionen so fruchtbar gewesen ist als irgend eine andere, und wenn wir 1.

*) Vorstehende Notizen sind theilweise aus Fiorillo (a. a. O. bes. I., S. 47—51, 70, 78, 91, 111, 175 u. f., 187, 284, 294, 463 etc., und II., 7, 13. 20, 88, 109. 157 etc.) und aus *Eméric-David (hist. de la peinture*, S. 69 u. f., 80 u. f.) entnommen. — Die Reste von Wandmalereien, welche man an den Pfeilern der ehemaligen Klosterkirche zu Memleben an der Unstrut sieht, sind längere Zeit ebenfalls dem IX. oder X. Jahrh. zugeschrieben worden, gehören aber aus Gründen des Styles frühestens in das XIII. Jahrhundert.

nicht noch mehr Nachrichten hierüber vorfinden, so liegt die Schuld an den Chronisten und Biographen jener Zeit, welche neben den grossen goldenen Altartafeln, den mit Edelsteinen besetzten Messkelchen und Patenen, den ungeheuern silbernen Kronleuchtern und all dem übrigen unglaublichen Schmuck damaliger Kirchen es kaum noch der Mühe werth fanden, von den Wandgemälden zu sprechen. Diese Productionskraft wird noch auffallender, wenn man sieht, dass oft Baumeister, Metallgiesser und Maler eine und dieselbe Person waren, während doch in jedem einzelnen Zweige so quantitativ Bedeutendes geleistet wurde. Gewiss waren die bedeutendern Kirchen in der Regel durchaus mit Fresken, hie und da auch noch mit Mosaiken bedeckt.

2. Den Gesammteindruck einer solchen Decoration darf man sich bei einem so verwilderten Styl oft als ziemlich wüst und barbarisch vorstellen, besonders so lange die grellen Farben noch frisch waren. Eine Normalkirche dieser Art bot dem Auge keinen einzigen Ruhepunkt, denn nicht bloss die Wände des Mittelschiffes und die Nebenschiffe, sondern auch die Decke und die Nischen waren mit Figuren angefüllt. Möglichste Pracht war das Princip und jene Zeit konnte darin viel vertragen. Wie in allen naiven Kunstepochen erregte gerade das was am wenigsten gelang, nämlich die Nachahmung der Natur die meiste Bewunderung, und die Berichterstatter glauben das Höchste zu sagen, wenn sie etwa beifügen: die Gestalten in irgend einem Gemälde hätten gleichsam gelebt oder seien der Wirklichkeit nahe gekommen. Jedenfalls aber durfte diess von fränkischen Bildwerken weit eher gelten als von byzantinischen, insofern sie wirklich bei aller Rohheit sehr viel Leben und Bewegung besitzen mochten. Unabhängige Geltung nahmen diese Fresken überdiess nicht in Anspruch; eng mit der Architektur verbunden, waren sie den Zwecken dieser in mancher Beziehung unterthan und wurden gewiss in den meisten

Fällen nur als möglichst prunkvolle Decoration behandelt; individuelles Dasein, Freude an der Erscheinung des Einzelnen dürfen wir demnach nicht darin voraussetzen. Die 3. Gesammtcomposition aber dürfte oft sinnvoller und consequenter gewesen sein als z. B. in San Marco, wenigstens berechtigen uns die oben erwähnten Fresken aus der Zeit Carls des Grossen und einzelne fortlaufende Andeutungen in den Schriftstellern zu diesem Schlusse. Vor Allem war damals das Abendland in der kirchlichen Symbolik, welche die Grundlage zu solchen Gesammtdecorationen zu liefern hatte, mindestens eben so weit fortgeschritten als Byzanz. Es wurde bereits erwähnt, wie streng der Parallelismus des alten und des neuen Testamentes in Kunstwerken dieses Zeitalters durchgeführt war, indem man zu jedem wichtigen Ereigniss ein Gegenstück fand; nun wurden z. B. auch die heiligen Zahlen in ein System gebracht, und schon Alcuin verglich die zehn Plagen Aegyptens mit den zehn Christenverfolgungen; die neun Steine womit der gefallene Erzengel bedeckt wurde, mit den neun Engelchören; die acht Menschen in der Arche Noah mit den acht Seligkeiten; die sieben Säulen des Hauses der Weisheit mit den sieben Gaben des heil. Geistes; die sechs Schöpfungstage mit den sechs Weltaltern, u. s. f. Man sieht, welchen unerschöpflichen Stoff solch ein symbolisches Schematisiren der bildenden Kunst zuführen musste, und Manches dieser Art war unläugbar tiefsinnig und poetisch gedacht; Anderes aber erscheint sehr gezwungen und verläuft sich in spielende Willkür. Wir theilen zur Probe aus Glaber Radulphus, (I., cap. 1) 4. einem französischen Schriftsteller um das Jahr 1030, ein Schema von vorgeblich einander entsprechenden Dingen, Personen und Begriffen mit, um eine Anschauung von dem bunten, ja verwirrten Gedankengang zu geben, welcher der kirchlichen Malerei in vielen Fällen als Grundlage dienen mochte:

Evangelisten:	Johannes	Lucas	Marcus	Matthæus
Elemente:	Aether (d. h. Feuer)	Luft	Wasser	Erde
Cardinaltugenden:	*prudentia*	*fortitudo*	*temperantia*	*iustitia*
Sinne:	Gesicht und Gehör	Geruch	Geschmack	Gefühl
Paradiesesflüsse:	Phison	Tigris	Geon	Euphrates
Weltalter:	Von Adam bis zur Sündfluth.	Von d. Sündfluth bis auf die Patriarchen.	Von Moses b. vor Christus.	Von Christus bis ans Ende der Tage.

5. Hier überwiegt offenbar die Willkür und man wird nur Weniges gedankenmässig rechtfertigen können, allein es lässt sich vollkommen begreifen, dass für die Andacht jener Zeit etwas Geheimnissvoll-imposantes in dieser Mystik lag. In ihrer Verbindung mit den leichter verständlichen Darstellungen z. B. des neuen Testamentes musste sie bei einem so kindlichen, so wenig entwickelten Bildungszustande ehrfürchtige Ahnungen erregen; in dieser Bilderschrift war ja das einzige über das gewöhnliche Leben hinausgehende Interesse des Halbbarbaren ausschliesslich enthalten, indem sie ihm die Stelle alles Unterrichtes vertrat. Der naive Beschauer musste sich hingerissen fühlen, die Welt der Kunst, die solche Dinge schaffen konnte, als eine höhere, von den Begebnissen des Tages unterschiedene anzuerkennen, mochte auch der Maler selbst die tiefere Bedeutung der Kunst nicht erkannt haben. Und bei aller Rohheit und Verkommenheit übte gewiss schon der Styl an sich (soweit wir ihn beurtheilen können) eine unmittelbare Wirkung dieser Art. Die Gestalten erschienen ohne alles Beiwerk, über das gewöhnliche Dasein emporgehoben, auf goldenem oder blauem Grunde, eingefasst von Architekturen oder strengen Ornamenten, oft in kolossalem Massstabe; überdiess lebte in der Einfachheit und Naivetät der Auffassung, in den Andeutungen idealer Behandlung, z. B. der Gewänder noch immer ein Nachklang des klassischen Alterthumes fort — lauter Elemente welche in der Hand einzelner ge-

nialer Künstler hie und da zu wahrhaft erhabenen Schöpfungen geführt haben mögen, so dass wir den totalen Verlust jener Welt von Fresken wohl lebhaft bedauern dürfen. Die Miniaturen gewähren dafür keinen genügenden Ersatz, indem höchst wahrscheinlich bei lebensgrossen Figuren eine verhältnissmässig richtigere und mehr der Wirklichkeit gemässe Zeichnung eintrat.

II. Der byzantinische Einfluss.

§. **44.** Die Vermählung Kaiser Otto's II. mit der griechischen Prinzessin Theophano (972, noch bei Lebzeiten Otto's d. Gr.) blieb nicht ohne einigen Einfluss auf die Kunst, namentlich auf die Malerei, obschon man dem Ereigniss leicht eine zu grosse Tragweite zuschreibt. Die gleichzeitigen Schriftsteller*) sagen bloss, Theophano sei von Constantinopel nach Deutschland gekommen mit grossem Geleite und vielen Schätzen, ohne mitgebrachte Künstler oder besondere Kunstwerke zu erwähnen; allerdings jedoch darf man beides vermuthen, und einzelne Handschriften, Goldarbeiten, Elfenbeinschnitzereien u. dgl. lassen sich sogar mit ziemlicher Sicherheit als mitgebrachte Geschenke der hochgebildeten byzantinischen Kaiserstochter erweisen. Das Wesentliche aber ist, dass seit Otto dem Grossen überhaupt die Verbindung von Ländern byzantinischer Kunst mit dem Norden lebhafter wurde. Er hatte Italien wieder erobert, wo damals die byzantinische Malerei durchaus vorherrschte; seine Gemahlin Adelheid war Italienerin; die lange unterbrochene Verbindung mit dem byzantinischen Hofe hatte er wieder aufgenommen. Kein Wunder, dass schon zu seiner Zeit griechische Prachtgeräthe in deutschem

1.

2.

*) Vgl. Widukind III., 74; *Benedicti chron. cap.* 38; Thietmar II., 9 und III., 1 — sämmtlich bei Pertz (*monum.* Bd. V.)

Besitz (z. B. im Testament des Bruno von Köln) erwähnt werden und dass selbst einzelne griechische Maler nach Deutschland kamen, wie z. B. jener Eunuch, welcher nach Ekkehard's Bericht das Bildniss von Otto's I. Nichte, Hedwig von Schwaben, zu malen hatte. Unter Otto II. mochte dann Theophano die Kunst ihres Heimatlandes begünstigen; das Meiste aber wirkte sie ohne Zweifel durch die Erziehung ihres Sohnes Otto III., welcher sich schon halb als Griechen fühlte und die griechische Bildung überhaupt höher als die abendländische stellte. Zwar haben wir keine direkte Kenntniss von seiner Theilnahme für die damalige griechische Kunst, allein die Berufung des Malers Johannes aus Italien deutet, wie schon bemerkt (S. 131), fast mit Gewissheit darauf hin. Auch lässt sich annehmen, dass sein Erzieher, der schon erwähnte St. Bernward, in den Kunstwerken, welche er später als Bischof von Hildesheim ausführte, mehrfach von byzantinischer Kunstweise bestimmt worden sei; bei seinem Zeitgenossen Meinwerk von Paderborn machte sich dieser sogar in Bauwerken geltend. — Von dem bekannten Erzbischof Adalbert von Bremen wissen wir, dass er um die Mitte des XI. Jahrhunderts einen italienischen Maler Transmandus in seinem Dienste hatte, bei welchem wir, so gut wie bei jenem Johannes, byzantinische Malweise voraussetzen dürfen.

Wie sich diess im einzelnen Falle verhalten haben möge, immerhin bemerkt man in Malereien dieser Zeit einen wenn auch beschränkten, doch sehr deutlichen byzantinischen Einfluss, sei es dass die am deutschen Kaiserhofe herrschende Kunstrichtung sich in weitern Kreisen geltend machte als sonst nach den allgemeinen Verhältnissen anzunehmen wäre, oder dass Handel und sonstige Verbindungen eine grössere Anzahl neugriechischer Arbeiten, besonders Handschriften, nach dem Norden führten. Dem deutschen Style jener Zeit gegenüber hatte die byzantinische Malerei bei all ihrer Verderbniss den in solchen Fällen meist siegreichen Vortheil einer saubern Technik, einer zierlichen Ausführung, einer

abgemessenen Bestimmtheit, und diese Vorzüge suchten sich nun einzelne deutsche Miniatoren, vielleicht auch Wandmaler, anzueignen. Es frägt sich nun, wie weit sie darin gingen und ob man, wie bisher geschehen, von einem byzantinischen Styl in der deutschen Kunst zu sprechen berechtigt ist.

§. 45. Es hat sich eine Reihe zum Theil höchst prachtvoller Handschriften dieser Art aus dem XI. Jahrhundert erhalten*). Die bedeutendsten derselben, welche sich gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München befinden, stammen aus dem Domschatze von Bamberg, für den sie ohne Zweifel als Geschenke der Vornehmen, vielleicht der Mehrzahl nach als Geschenke Kaiser Heinrichs II. gearbeitet waren. Einige andere befinden sich noch gegenwärtig in der öffentlichen Bibliothek von Bamberg, noch andre an andern Orten. Diese Arbeiten unterscheiden sich durch eigenthümlichen Styl und Behandlung aufs Bestimmteste von jenen Werken der karolingischen Periode; sie erscheinen auf der einen Seite ungleich widerwärtiger, auf der andern ungleich bedeutender. Wenn jene, trotz der Unsicherheit und krassen Rohheit in der Ausführung, immer noch ein Gefühl für Form, immer noch die allgemeinen Gesetze der Bildung des menschlichen Körpers, noch die grossartigen Züge der Gewandung bewahren, so ist von diesen Vorzügen hier keine Spur mehr zu finden; die Gestalten sind auf eine unglückselige Weise verzwickt nnd verkrüppelt; es herrscht in der Führung der Linien eine Willkür, in der Formenbildung eine Schwülstigkeit, welche in hohem Grade auffallen. Auch die Farbenbehandlung ist anders; das saftig Pastose derselben verschwindet und es tritt statt dessen jener trocknere Auftrag, wie er fortan in der eigentlichen Miniaturmalerei bleibt, an dessen Stelle; aber es zeigt sich in die-

*) Münchner Bibliothek: B. No. 4, 5, 2. *Cod. lat. membr. c. p. No.* 86. — Bamberger Bibliothek: A. II. 42; A. I. 47; Ed. V. 4. — Vgl. Museum, a. a. O. No. 21, 22.

sem zugleich die feinste, sauberste Ausführung, die sorgfältigste Beendung, die ebenfalls mit der Unsicherheit des Pinsels in den karolingischen Arbeiten aufs Entschiedenste, und diessmal zum Vortheil der in Rede stehenden Werke, contrastirt. Ueberraschender noch, als diese Zierlichkeit in der Behandlung, ist das eigenthümliche, ich möchte sagen: phantasmagorische Spiel in den Farben, welches sich vornehmlich in den Gründen dieser Bilder zeigt; hier wechseln, hinter den dargestellten Figuren, Streifen zarter, gebrochener Farben mit einander ab, welche in schönem harmonischem Verhältniss zu einander stehen und auf das Auge einen ganz eigenen Reiz hervorbringen. Neben diesen technischen Mängeln und Vorzügen ist endlich noch anzuführen, dass im Einzelnen zugleich mannigfach geistreiche Gedanken, dem kindlichen Stande der Kunst gemäss in symbolischer Verkörperung — dass sogar trotz der oben erwähnten mangelhaften Zeichnung, bedeutsame Intentionen in Stellung 2. und Geberde sichtbar werden. — Das Fremdartige dieses Styles erweckt die Vorstellung eines ausländischen Einflusses, der sich bei näherer Betrachtung allerdings als ein byzantinischer erweist. Nur würde man denselben vergebens in der Auffassung, in der Composition und in der Bildung des Einzelnen suchen, denn diess Alles lässt sich noch aus dem bisherigen nordischen Styl ableiten. Das Eigenthümliche dieser Werke liegt vielmehr darin, dass hier mit einer zu einem sehr hohen Grade gesteigerten Verwilderung der Form eine von aussen kommende schematische Behandlungsweise und eine äusserst sorgfältige Technik zusammentreffen, welche die Willkür und Rohheit der Darstellung erst recht zur Erscheinung bringen. Und selbst die so auffallend zierliche Farbenbehandlung ist nicht einmal mit der echt byzantinischen völlig identisch und lässt sich eher nur als eine freie Aneignung derselben auffassen, so dass man selbst hier höchstens von einem byzantisirenden, nie aber von einem ins nördliche Abendland übergetragenen byzantinischen Styl sprechen kann.

Zu näherem Verständniss mögen hier einige Notizen 3. über die Bilder der einen von den betreffenden Handschriften, welche eine Sammlung der Evangelien enthält*), folgen. Nach den Canones, womit insgemein die Handschriften dieser Art beginnen und deren Spalten, wie gewöhnlich, mit Säulen und Bogen umfasst sind, wird der Gesammtinhalt des Buches durch eine eigenthümliche allegorische Darstellung eröffnet: Christus in der Mitte, in einem elliptisch geschlossenen Regenbogen, auf und vor einem Baume stehend, dessen einen Ast er mit der Linken fasst, während er eine Kugel (das Symbol der Herrschaft) in der Rechten trägt. Der Baum ist mit pilzartigen Blättergruppen und mit kleinen rothen Früchten geschmückt; er stellt ohne Zweifel den Baum der Erkenntniss dar, aus dessen Holz, nach alter Legende, das Kreuz Christi gezimmert ward, und darauf sich hier die Zusammenstellung bezieht. In den vier runden Ecken des Regenbogens befinden sich, zu Christi Rechten, Sol, ein rother Kopf mit Strahlen, zu seiner Linken Luna, blau mit der Mondsichel; oben ein alter hellblaugrauer Kopf, Uranus; unten ein braunes Weib, Tellus, mit nacktem Oberleib, den Stamm des Baumes haltend. In den vier äussern Ecken des Blattes sieht man die vier Symbole der Evangelisten, von grünlichen Sirenen-artigen Figuren getragen. Letztere deuten, wie sich aus der erklärenden Schrift der Nebenseite ergiebt, auf die vier Paradiesesströme von denen die Flüsse der Erde ihr Wasser erhalten, und die zugleich, nach alter Symbolik, die vier Evangelisten bezeichnen. Der Regenbogen mit den vier Rundungen ist von Goldstreifen eingefasst; der Grund innerhalb desselben ist olivengrün mit bläulich grünem Rande, ausserhalb Lila, welches nach oben in Rosa, nach unten in Grün übergeht. Vor jedem einzelnen Evangelium befindet sich sodann, wie gewöhnlich in den Evangeliarien der Zeit, das Bild des entsprechenden Evangelisten, welcher an seinem Schreibpult

*) Münchner Bibliothek: B. No. 2. — Museum, a. a. O. S. 163.

sitzt. Jede dieser Figuren wird von zwei Säulen eingefasst, die einen horizontalen Streifen mit erklärender Inschrift und darüber einen flachen Bogen tragen; in letzterm sieht man jedesmal das dem einzelnen Evangelisten zugehörige Symbol und daneben eine Gestalt die auf Christi Opfertod hindeutet. Auch hier fehlt es nicht an sinnreichen Beziehungen. Während z. B. neben dem Löwen des Marcus Christus dargestellt ist, welcher mit dem Kreuz aus dem Grabe aufersteht, erhebt auf dem untern Raume des Bildes der Evangelist selbst Hände und Haupt in der Bewegung des Staunens, welche die Inschrift mit folgenden Versen erklärt:

Ecce leo fortis transit discrimina mortis:
Fortia facta stupet Marcus qui nuntia defert.

Lucas dagegen, über dem ein sterbendes Lamm dargestellt ist, blickt vor sich nieder und senkt die Rolle, auf der er 4. zu schreiben im Begriff war. — In den Bildern anderer Handschriften findet man zuweilen eine grössere Fülle historischer Darstellungen (Begebenheiten der heiligen Geschichte), bei denen freilich, da hier die Bedeutung nicht ausserhalb der Form der Darstellung liegt, die mangelhafte Zeichnung das Auge ungleich empfindlicher berührt als bei jenen. Miniaturen, deren Styl mehr oder weniger dem der eben beschriebenen entspricht, finden sich: in dem Evangeliarium des Klosters Echternach*) jetzt in der herzogl. Bibliothek zu Gotha), einem Prachtgeschenk Otto's II. und Theophaniens, worin der Gegensatz einer rein einheimischen und einer von byzantinischer Kunst influirten Hand deutlich her- 5. vortritt; in einem Evangelienbuch der Trierer Dombibliothek (Kesselstädtsches Vermächtniss), wo die Figuren roh und starr, die Fleischtöne nach byzant. Weise von grünlicher 6. Leichenfarbe sind; in einem Epistolarium des Trierer Domschatzes; in einem von Carl V. an St. Denis geschenkten,

*) S. Rathgeber, Beschreibung des herzogl. Museums zu Gotha, Section der neuern Kunst, S. 6—20.

jetzt der königl. Bibliothek zu Paris einverleibten Evangeliarium aus der Zeit Ottos II., welches u. a. die Bildnisse seines Vaters und Grossvaters und sein eigenes enthält; endlich in dem sehr bilderreichen Evangeliarium des Erzbischofes Egbertus von Trier (978—993) auf der städtischen Bibliothek daselbst, worin die zierlich schillernde Behandlung der Farben mit ihren zart gebrochenen Tönen ebenfalls auf byzantinischen Einfluss hinweisen, während die oft grossartige und feierlich würdevolle Fassung einzelner Gestalten, der Ausdruck der Köpfe und die Schönheit der Gewandung als antike Tradition zu betrachten sind. 7.

Wir dürfen den Kreis dieser Bilder füglich als ein zweites Entwicklungsmoment in der deutschen Kunst betrachten. Sie zeigen zuerst das Bestreben nach sorgfältiger, genau beendender Technik, zuerst die Freude an dem heitern Licht und Spiele der Farben. Jene höchst manierirte Zeichnung erschiene freilich, wenn sie an sich wesentlich bedeutende Nachfolge gehabt hätte, als ein bedenkliches Element. Aber wir bemerken in der Folgezeit keinen zu tief eingreifenden Einfluss derselben, und so mag wohl jene Ahnung eines tiefern Adels, welche in den Werken der karolingischen Periode lag und mit diesen sich zuerst dem Sinne eingeprägt haben musste, mag auch wohl das eigne gesunde Gefühl vor weiterm Verfall geschützt haben. Denn wie der eigne selbstschöpferische Gedanke sich dieser Kunstmittel alsbald zum Ausdrucke dessen was in ihm lebendig war, zu bemächtigen vermochte, davon haben die im Vorigen geschilderten Darstellungen wenigstens einige und in ihrer Art, wie es scheint, genügende Beispiele gegeben. 8.

Bei dem wiederum lebhafter gewordenen Völkerverkehr blieben die entlegenern Theile Europa's nicht ausgeschlossen. Auch nach England drang ein byzantinischer Einfluss durch, wie ein Benedictionale des Herzogs von Devonshire (in dessen Sammlung zu Chatsworth) beweist, welches das feste 9.

Datum 970—984 hat.*) Die Grundlage ist allerdings auch hier der angelsächsische Styl mit seiner barbarischen Neigung, die Gestalten in kalligraphisches Spielwerk aufzulösen, doch gemässigt durch eine gewisse Bestimmtheit der Formen, welche die englische Malerei (wie oben bemerkt) wahrscheinlich fränkischer Einwirkung verdankt; auf Byzanz weist die häufige Anwendung des Goldes hin und im Einzelnen die wahrhaft byzantinische Auffassung mehrerer Gestalten, z. B. der Madonna und des (ganz bekleideten) Christus-
10. kindes. In der Folge verliert sich dieser byzantinische Einfluss wieder und die englischen Miniaturen des XI. und XII. Jahrhunderts geben in ihrer totalen Rohheit einen Commentar zu den Schicksalen des durch Dänen- und Nor-
11. mannenkriege tief heruntergekommenen Landes**). — Von der schon berührten Rückwirkung englischer Miniaturen auf das Festland noch im X. Jahrhundert, zeugt eine niederländische Handschrift, das Evangeliarium des Thierry von Egmond (jetzt in der königl. Bibliothek im Haag).

III. Die Zeit des romanischen Styles (XI. u. XII. Jahrh. und Anfang des XIII.)

1. §. 46. In der deutschen Malerei ist bereits gleichzeitig mit den eben besprochenen byzantisirenden Werken, d. h. in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts das Auftreten eines andern Styles zu bemerken; es ist derselbe welcher diess und das folgende Jahrhundert hindurch, bis in den Beginn des XIII. herrschend bleibt. Jene manierirte, krankhafte Ausartung, jene Willkür in der Zeichnung der

*) Vgl. Waagen a. a. O. II, 441 u. f. — III, 263, 271, 274 etc.

**) Waagen a. a. O. II, S. 27 u. f. Eine angelsächs. Genesis nebst Daniel in der Bodleyanischen Bibl. zu Oxford mit flüchtigen Federzeichnungen, welche damals in den engl. Handschriften meist die Stelle der Miniaturen vertreten. Vgl. ebenda I, S. 138.

Figuren ist hier im Allgemeinen nicht mehr zu bemerken und tritt nur hie und da im Einzelnen, in untergeordneter Weise hervor. Im Gegentheil befolgt hier die Zeichnung ein strenges typisches Gesetz, es zeigt sich das Bestreben, die Formen der Gestalten überall in scharfer und bestimmter Weise zu fassen, dieselben so viel als möglich in gemessener, symmetrischer Anordnung vorzuführen. Ein näheres Eingehen auf den organischen Zusammenhang des menschlichen Körpers mangelt hiebei freilich noch entschieden, — diess gehört einer spätern Entwicklungsperiode der Kunst an; am Schärfsten aber tritt diese strenge Symmetrie in den Linien der Gewandung, sowie in den beigeordneten Gegenständen aus der Thier- und Pflanzenwelt hervor, welche letztern ganz nach Art der Arabesken behandelt sind. Ja die gesammte Darstellung wird nicht selten, wenn sich sonst die Gelegenheit dazu darbot, arabeskenhaft in einander geschlungen, und die Arabeske selbst, die phantastische Verknüpfung des seiner Natur nach Verschiedenartigen, tritt zuerst bedeutsam und mannigfaltig hervor. Der bildenden Kunst dieser Zeit liegt im Wesentlichen ein architektonisches Princip zu Grunde; sie trägt mehr den Charakter eines Ornamentes, sowohl wo sie in grösserm Maasse zur Verzierung der Wände als in kleinerem zur Ausschmückung der Bücher angewandt wurde. Es ist das erste selbstthätige Pulsiren der Kunst, welches sich hier, wie überall auf der ersten Entwicklungsstufe, durch strenge Gesetzmässigkeit äussert, die zwar nur äusserlich formell erscheint und die tiefern Gesetze der organischen Natur noch nicht begreift, die aber zunächst dazu dient, der ins Formlose ausschweifenden Phantasie bestimmte Grenzen vorzuzeichnen. Jetzt erst tritt die völlige Metamorphose des antiken Styles und der Anfang eines neuen offen zu Tage; doch sind jene durch Ueberlieferung von ausserhalb eingeführten Vorbilder, jene idealen Typen des klassischen Alterthums, welche vornehmlich in den Arbeiten der karolingischen Zeit nachklingen und auch den Werken der byzantinischen Kunst zu

Grunde liegen, noch immer beibehalten, und sie bewirken insbesondere, dass jene äusserliche Gesetzmässigkeit zugleich mit einer höhern Würde und Majestät gepaart bleibt. In der Farbenbehandlung herrscht in den Arbeiten dieses Styles (was wenigstens die Miniaturen der Manuscripte betrifft) oft dieselbe Sauberkeit und Heiterkeit der Farben, wenn auch nicht dieselbe feine Ausführung, wie in den oben erwähnten Bamberger Handschriften, und diess ist wahrscheinlich eben so, wie bei jenen, byzantinischem Einflusse
2. oder einer Nachwirkung desselben, zuzuschreiben. Doch mit grossem Unrecht pflegt man den ganzen Kunststyl dieser Periode insgemein als einen byzantinischen zu bezeichnen; er war vielmehr in dem eigenthümlichen Entwicklungsgange der deutschen Kunst mit Nothwendigkeit bedingt, und seine Aehnlichkeit mit dem wirklich byzantinischen ist mit Ausnahme des eben Gesagten vielmehr ein zufälliges Zusammentreffen als eine innere Verwandtschaft: beide haben eine gewisse äusserliche Strenge der Anordnung gemein, nur dass diese in Byzanz ein Merkmal der Abgestorbenheit, im Abendlande aber die Gesetzmässigkeit eines neu beginnenden Kunsttriebes ist. Von einer absichtlichen, willkürlichen Nachahmung der byzantinischen Kunst ist nicht die Rede. Das Einzelne, welches hier beweisend ist, zeigt durchgängig die wesentlichsten Unterschiede. Während der byzantinische Faltenwurf zur sinnlos-regelmässigen Strichelei wird, sehen wir hier eine zwar ebenfalls überzierlich gefaltete, aber viel mehr die Körperform und Bewegung ausdrückende, oft sehr edle Gewandung; statt des byzantinischen Greisenthums sind die Köpfe fast sämmtlich jugendlich aufgefasst; statt der Regungslosigkeit byzantinischer Gestalten sehen wir Bewegung, so ungeschickt sie hie und da sein mag, und die Anfänge echten Lebens. Was von aussen hinzukam, beschränkt sich sonach wesentlich auf die
3. Ausführung. Am besten bezeichnen wir diesen Styl als den romanischen, wie wir die Tochtersprachen des Lateinischen nach Vollendung ihrer Umbildung romanische und

den Baustyl des XI. und XII. Jahrhunderts als einen aus der Antike neu gebildeten einen romanischen nennen. Auch in der Malerei liegen hier die Formen des classischen Alterthums zu Grunde, sind aber von einem neuen Volksgeist umgestaltet und neu benützt.

§. 45. Auch aus dieser Periode sind uns nur wenige sichere 1. Wandmalereien erhalten, so dass wir nicht genauer angeben können, wie weit neben dem romanischen Style in der monumentalen Kunst zur Zeit der fränkischen Kaiser etwa auch ein byzantisirender sich geltend machte. Die im XII. Jahrhundert beginnende Glanzepoche der mittelalterlichen Baukunst hat die Zerstörung und den Neubau einer Menge von Kirchen veranlasst, welche meist kaum hundert bis zweihundert Jahre alt und noch völlig brauchbar, ja prachtvoll waren, dem Sinne jener kirchlich begeisterten Zeit aber lange nicht mehr genügten; — und mit diesen Gebäuden ging auch der Schmuck ihrer Wände verloren. Indess ist das Wenige was sich erhalten hat, durchaus eher dem romanischen strengen Style gemäss, als dem jener Münchner und Bamberger Handschriften. Dass noch im XI. 2. Jahrhundert grosses Gewicht auf die kirchlichen Gemälde gelegt wurde, beweist z. B. der Synodalbeschluss von Arras im Jahre 1025, welcher die Ansicht ausspricht: „was die Ungelehrten nicht durch Lesung der heil. Schriften sich aneignen könnten, das erblickten sie in den Gestalten der Gemälde.“ Hie und da mochte man letztere durch gestickte oder gewirkte Wandteppiche ersetzen, zumal wo es sich etwa um baldigen Umbau oder Neubau und desshalb um eine womöglich übertragbare Decoration handelte; nicht selten wird bloss eine Bemalung der Decke und der Chornische erwähnt und sogar in Betreff der Wände ausdrücklich beigefügt, sie seien weiss geblieben — und in diesen Fällen sind wohl durchgängig Wandteppiche vorauszusetzen; — allein im Ganzen überwog gewiss noch die Bemalung der Wände, obschon man im einzelnen Fall nicht immer wissen kann, ob dieselbe wirklich Figuren und nicht

3. ebenfalls Teppiche mit blossen Ornamenten vorstellte. Damals erhielt der Dom von Auxerre einen neuen prachtvollen Bilderschmuck; Richard, Abt von St. Venne, liess am Eingange seines Klosters seine Begegnung mit Kaiser Heinrich IV. malen; die alte Metropole Rheims war der Wohnsitz der als Maler berühmten Mönche Heribert († 1060) und Roger; in dem kunstliebenden Kloster Lobbes an der Sambre malte der Mönch Bernhard die Kirche aus, nachdem schon um 980 der dortige Abt Folcuin unter der künstlerischen Leitung des Bischofs Notger von Lüttich, eines ehemaligen Sangallensers, die Chornische und die Decke hatte malen lassen. Um 1130 liess der berühmte Abt Suger von S. Denis, dem wir noch weiterhin begegnen werden, einen Theil der dortigen Kirche durch die besten Maler die er im weiten Umkreise finden konnte, mit Figuren auf Goldgrund schmücken, wobei er in dem unter seiner Aufsicht verfassten Bericht*) bemerkt, auch er selbst habe in der Schule malen gelernt und sich nachher bei dem Unter-
4. nehmen persönlich betheiligen können. — In der grossen Abtei Clugny, welche wie im andern Dingen so auch in der Kunst unzähligen Benedictinerklöstern als Vorbild diente, war bis vor kurzem (oder ist noch jetzt) das kolossale Bild der Chornische — eine Verbindung von Malerei, Mosaik und vergoldeten Erzverzierungen, wahrscheinlich aus dem XII. Jahrhundert — vorhanden, welches den Erlöser zwischen den Zeichen der Evangelisten und vielen Heiligen und Engeln darstellte; im Refectorium desselben Klosters sah man dessen Stifter und viele biblische Geschichten sammt dem jüngsten Gericht abgebildet. Im Kloster Grammont war im XII. Jahrhundert nicht nur der Kreuzgang, sondern selbst das Krankenhaus mit Gemälden verziert. Ebendamals liess

*) Sugerii *liber de rebus in administratione sua gestis*, im 4. Bd. von Duchesne: *scriptores*, und (ohne Zweifel besser) bei Bouquet, *scriptores*, Bd. 12, eine der wichtigsten Urkunden über die Kunst des XII. Jahrhunderts.

Bischof Wilhelm von Mans eine Kapelle ausmalen, deren Gestalten „zu leben schienen und Auge und Sinn des Beschauers hinrissen." Mochte auch bei den strengen Cisterciensern eine scharfe Reaction gegen diese kirchliche Pracht hervortreten — wie wenig sie im Grossen gewirkt hat, lehrt die glanzvolle Kunst des XIII. Jahrhunderts hinlänglich. — Höchst merkwürdige Malereien, welche in die Zeit von 1023 bis 1150 versetzt werden (übrigens zum mindesten drei, vielleicht auch zeitlich verschiedene Hände verrathen), haben sich in der Kirche von St. Savin, Departement de la Vienne, in der Vorhalle, dem Mittelschiff, dem Chor, der Crypta u. a. a. Stellen erhalten*). Sie stellen alttestamentliche und legendarische Vorgänge, apokalyptische Scenen und zahlreiche Localheilige und Propheten dar. Die Behandlung ist ganz eigenthümlich; es sind Umrisszeichnungen, mit sehr wenigen Farben ausgefüllt; eine Anzahl von (ältern) Bildern ist sogar bloss dichromatisch mit den verschiedenen Abstufungen von Gelb und von Braunroth ausgeführt, wobei noch in den Untergewändern u. dgl.

*) In Farbendruck herausgegeben mit Text von Mérimée u. d. Titel: *Peintures de l'église de St. Savin, Dept. de la Vienne, publ. parordre du Roi, Paris* 1844, *impr. royale.* Ein (etwas unklarer) Auszug bei de Caumont, *Bulletin monumental, 2. Série, Tome* 2, Paris 1846, pag. 193, mit Holzschn. Es ist bezeichnend für den Standpunkt *Mérimée's*, dass er das einemal (S. 203) eine unmittelbare Tradition der Antike und zwar des griechischen Alterthums zu erkennen glaubt, das andremal aber (S. 224) eine Schule von byzantinischen Malern in die Mitte von Frankreich versetzt. Sollte es denn so schwer sein sich zu überzeugen, dass die manierirte Gesetzmässigkeit eines neu beginnenden Styles und die Erstarrung eines abgelebten alten in einzelnen Fällen zusammentreffen und dennoch zwei grundverschiedene Dinge bleiben können? Ein vergleichender Blick auf frühgriechische Sculpturen, wie die äginetische Pallas, oder die Leucothea in Villa Albani würde genugsam lehren, wie sich ein beginnender Styl überhaupt ausnehmen kann. — Einzelne byzantinische Einflüsse mögen auch in S. Savin mit im Spiele gewesen sein (z. B. in einzelnen Heiligenfiguren der Grufttreppe, *Bull. mon.* a. a. O. S. 215), aber nur auf sehr untergeordnete Weise.

ein reines Weiss hinzukömmt. Schon diese grosse und ohne Zweifel geflissentliche Einfachheit bildet zu der bunten Pracht gleichzeitiger byzantinischer Werke den geradesten Gegensatz, und ebenso verhält es sich mit der Zeichnung und Composition, welche vielleicht deutlicher als in irgend einem andern Denkmal die direkte Herkunft des abendländisch-romanischen Styles aus dem spätrömischen beweist. Eine Fülle lebendiger Intentionen, besonders in den apokalyptischen Bildern, drückt sich in den fast durchgängig bewegten Figuren aus; in den runden, fliessenden Gewandmotiven ist die antike Tradition durch den neuen, allerdings manierirten, Styl hindurch noch deutlich sichtbar; die Köpfe (zumal in den vermuthlich spätern Theilen) zeigen einen Anfang individuellen Lebens und einen sehr ausgesprochenen französischen Nationaltypus. Der Schritt hat etwas zierlich Tänzelndes; die Verhältnisse sind meist etwas lang. Wahrscheinlich wurden die Figuren zuerst nackt gezeichnet und dann erst die Gewänder darübergemalt, wenigstens schliessen sich diese genau den Körperformen an.

6. England, welches schon längere Zeit nord-französischen Einflüssen offen gestanden, nahm mit der Herrschaft der Normannen auch deren Baukunst und wohl auch ihre Malerei bei sich auf. Noch kurz vor der Eroberung hatte Erzbischof Aldred von York die Decke seines Domes ausmalen lassen; jetzt verzierte der berühmte Lanfranc im Dom von Canterbury die Wände mit Teppichen und die Decke mit Gemälden, „welche durch leuchtende Farben und Schönheit der Formen die Gemüther bezauberten"; sein Nachfolger Anselm fügte die Bemalung des „hölzernen Himmels", d. h. der 7. Decke über dem Chorraum hinzu. — In Brüssel waren bis vor kurzer Zeit noch die Wandgemälde der unterirdischen Kapelle von St. Grégon vorhanden, welche vor dem Jahre 1000 gemalt waren (?) und in sehr roher Weise die fünfzehn Mysterien der Passion vorstellten.

1. §. 48. Auch die deutschen Arbeiten jener Zeit mögen nicht minder glanzvoll und zahlreich gewesen sein als im

IX. und X. Jahrhundert. Um 1066 liess der heilige Hanno zu St. Gereon in Köln in eine Reihe von kölnischen Erzbischöfen an die Wand malen; unter Bischof Offo von Merseburg wurden 1070 im dortigen Dom die Mauern der Sakristei, und dreissig Jahre später unter Bischof Albuin Wände und Decke des Chores mit Legenden und biblischen Geschichten geschmückt; gleichzeitig werden die Bischöfe Burcard von Halberstadt und S. Otto von Bamberg als Stifter glanzvoller Wandmalereien genannt. In Benedikt- 2. beuern mögen im XI. Jahrhundert die grossen Kirchenfresken ausgeführt worden sein, von welchen uns noch ein Verzeichniss aus dem XII. Jahrhundert erhalten ist*). An den Wänden (vielleicht symmetrisch in die Nebenschiffe und an die Obermauer des Mittelschiffes vertheilt) sah man 32 Heilige und zehn Scenen aus der Geschichte Christi von der Verkündigung bis zum bethlehemitischen Kindermord; die Chornische dagegen enthielt nur eine kolossale Darstellung: in der Halbkuppel Christus gen Himmel fahrend und zur Rechten Gottes sitzend, dann Sonne und Mond, vier Engel und vier Leuchter; weiter abwärts die 12 Apostel und die zwei Männer in weissen Gewändern; unter ihnen die Ordensstifter und Lokalheiligen — Alle aufwärts blickend nach dem gen Himmel schwebenden Christus. Die Darstellung schloss unten mit einem gemalten Teppich, über welchen man einen wirklichen Teppich zu hängen pflegte **). —

Eine Zwischengattung von Teppich und Wandgemäl- 3. den finden wir in den „Gemälden auf Leinwand“ (linteamina depicta), welche Conrad, Abt von St. Michael in Hildesheim, im Jahre 1127 anschaffte, um die Wände seiner Kirche zu bekleiden, vielleicht in Erwägung eines baldigen

*) Aus Pez und Meichelbeck mitgetheilt bei Fiorillo, a. a. O. I., S. 178. Die Anordnung in der Nische hat einiges Dunkle.

**) So erkläre ich die räthselhaften Worte: *Juxta terram vero eiusdem tribunalis* (d. h. Chornische) *fuit velamen', supra illud velamentum.*

Umbaues derselben. Man darf hier sicher an Figuren, nicht an blosse Ornamente denken, denn letztere wären, wenn auch nur für eine Dauer von wenigen Jahren, wohl unmittelbar auf die Mauer gemalt worden, wofür in dem kunstfleissigen Hildesheim Hände genug vorhanden sein mussten *).

4. Von den wenigen erhaltenen Werken deutscher monumentaler Malerei vom XI. bis in das XIII. Jahrhundert besitzt zufälliger Weise gerade diess S. Michaelskloster das grösste, prachtvollste und künstlerisch bedeutendste: nämlich die noch beinahe vollständig erhaltene, wohl 100 Fuss lange Holzdecke über dem Mittelschiff der Basilica, jetzt das einzige Beispiel jener zahllosen „laquearia depicta", wovon die Autoren oft mit so grosser Begeisterung sprechen. Wir haben dieses Werk, welches die höchste Aufmerksamkeit verdient aber noch nicht gefunden hat, vor längerer Zeit bei noch ungenügenden Vorkenntnissen gesehen und verlangen desshalb keinen besondern Glauben, wenn wir es in die letzten Zeiten des XII. Jahrhunderts setzen; jünger als die Hohenstaufenzeit ist es keinenfalls. Zwischen zwei reich eingefassten Doppelreihen von Patriarchen, Propheten und Heiligen sieht man in acht grössern Feldern hintereinander (vom Chor beginnend) Adam und Eva, Abraham, David und drei andere Könige von Israel (vielleicht Bildnisse deutscher Kaiser), endlich die Mutter Gottes und einen wie es scheint erneuerten Moses. Der Styl ist ernst und von architektonischer Strenge, die Ornamente romanisch, die Zusammenstellung der Farben von grosser Schönheit, das Ganze der genauesten Mittheilung werth, auch wenn es in

5. späterer Zeit übermalt sein sollte. — Im Dom von Worms erblickt man noch zahlreiche Spuren ehemaliger Fresken an den Wänden; erkennbar ist jedoch ausser den sehr ver-

*) Vorstehendes ist theilweise aus Eméric-David, a. a. O. bes. S. 110 u. f. und aus Fiorillo, a. a. O., bes. I., S. 397, 456 und II., S. 23 entnommen.

stümmelten Gestalten des Petrus und Paulus nur ein riesiges Madonnenbild strengen Styles im nördlichen Kreuzflügel, welches die halbe Höhe bis zum Gewölbe des Hauptschiffes erreicht. — Eine Menge alter Wandmalereien sind bei der neulichen Restauration in der Liebfrauenkirche in Halberstadt theils unter der Tünche zum Vorschein gekommen, theils schon früher bekannt gewesen. Zu den letztern gehören diejenigen der Nebenkapelle sub claustro: die Madonna stehend zwischen vier Aposteln, weiter unten vier Bischöfe, wenig bewegte Figuren von roher Zeichnung, mit einförmig gefalteten Gewändern, auf dunkelblauem Grunde, im romanischen Style des XII. Jahrhunderts ausgeführt. In der grossen Chornische enthielt die Halbkuppel eine (sehr zerstörte) Madonna auf dem Throne, zwischen sechs anbetenden Heiligen; weiter unten, zwischen den Fenstern, in Nischen eingefasst, sieht man vier Bischöfe, welche vielleicht schon beim Bau der Kirche gemalt wurden, jetzt aber, nach mehrfacher Uebermalung, nur als treffliche Arbeiten des XV. Jahrhunderts gelten können; noch weiter abwärts folgen vier beinahe zerstörte aber sicher uralte Rundbilder von zweifelhaftem Inhalt. Auch hier ist Alles auf dunkelblauem Grunde gemalt, welcher damals im Norden überhaupt den früher mehr üblichen Goldgrund verdrängt zu haben scheint. (Wahrscheinlich war man inne geworden, dass dieser sich zu leicht oxydirte, was z. B. bei dem wenigen Gold welches für Nimben und Kleidersäume angewandt werden musste, fast durchgängig zu bemerken ist.) Später, vielleicht um ein Jahrhundert, sind die Malereien im Schiff der Kirche zwischen den Fenstern und im Langchor ausgeführt. Sie stellen die Propheten, den Salomo mit der Königin von Saba und den David mit der Ecclesia dar, die vier letztern in Halbfiguren. Es sind ernste, würdevolle Gestalten, mit Nimben, in Mänteln und langen Untergewändern von vielfach abwechselnden Motiven, zum Theil in schreitender

*) Vgl. den betreffenden Aufsatz von v. Quast, Kunstblatt 1845, No. 22—56.

Bewegung; bei Daniel ist die phrygische Tracht, welche ihm die urchristliche Kunst gegeben, in eine ähnliche mittelalterliche umgestaltet. Die Umrisse sind noch scharf und bestimmt, die Schattengebung nur mässig, der Hintergrund licht; wie bei den meisten Fresken jener Zeit (wenn man das Wort gestatten will) ist die Malerei in Wasserfarben ausgeführt — ob mit einem Leimzusatz und ob auf die nasse oder die trockene Mauer, wird kaum zu entscheiden
7. sein. — Der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts mag die grosse Madonna angehören, welche im Kloster Neuwerk zu Goslar die Halbkuppel der Chornische einnimmt. In einem Regenbogen, umschwebt von sieben Tauben, welche die Gaben des heil. Geistes andeuten, sitzt die heil. Jungfrau mit Krone und Schleier auf dem Thron und hält das segnende Kind, welches durchaus bekleidet ist, auf ihrem Schoosse; die Farben sind licht und hell, die Gewänder fein und bestimmt gefaltet und gesäumt, der Kopf der Madonna nicht ohne Würde. (Eine vorsichtige Restauration dieser Kirche würde noch viele andere Fresken zu Tage fördern können.) —
8. An dem übertünchten Gewölbe der Crypta der Stiftskirche zu Quedlinburg, über dem zerbrochenen Grabe König Heinrichs I., schimmern noch die alten Malereien hervor, und an einigen Stellen, wo die Tünche abgefallen ist, sieht man die Unterzeichnung, die in einem reinen, tüchtigen und verhältnissmässig edlen Style ausgeführt ist. Allerdings darf man hier wie in all diesen Wand- und Deckenbildern noch keine individuelle Durchbildung, noch viel weniger täuschende Wirklichkeit suchen; es sind noch schematisch gehaltene, conventionelle Bildungen, dargestellt in einfacher
9. Linearzeichnung mit eben so einfacher Colorirung. — Mannigfach noch in andern Kirchen des romanischen Styles hat die weisse Uebertünchung den alten Schmuck heiliger Wandmalereien nicht gänzlich vertilgen können, dessen einstige Existenz oft aber auch nur durch die aus Stuck angesetzten oder vertieft eingegrabenen Heiligenscheine ersichtlich wird. — Höchst ausgezeichnete Wandmalereien sind bei

der letzten Restauration des prachtvollen Domes zu Bamberg und bei seiner Befreiung von der vielhundertjährigen Tünche, in den Nischen der einen Querwand am Peterschore zum Vorschein gekommen; diese dürften ohne Zweifel ebenfalls in die Zeit des Jahres 1200 zu setzen sein. — Zu den neu- 10. sten Entdeckungen von Belang gehören die grossen Fresken im Dom zu Braunschweig, welche in die Zeit Heinrichs des Löwen fallen sollen. — Auch am Niederrhein beginnt eine 11 Reihe von theilweise nicht unbedeutenden Ueberresten mit den merkwürdigen Fresken in der Kirche von Schwarz-Rheindorf bei Bonn*), welche das feste Datum 1151—1156 haben. An Wänden und Nischen der Unterkirche sind hier sehr würdige Gestalten von Stiftern und Heiligen zu erkennen, und in der Halbkuppel der Westnische eine Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel, worin die feierliche Haltung Christi mit der heftig-burlesken Bewegung der Vertriebenen eigenthümlich contrastirt. — In mehrern rheini- 12. schen Kirchen, welche ehedem flach gedeckt waren und erst später überwölbt wurden, haben sich Wandmalereien am obern Theil der Mauer, im jetzigen Dachraum erhalten: so in den alten Basiliken S. Georg und S. Johann Baptist zu Köln (Reste eines Mäanders u. a. Ornamente) und in der 1208 eingeweihten St. Castorskirche zu Coblenz. Von den letztern sind noch Fragmente einer Verkündigung und einige Köpfe sichtbar. Dieselben sind roh in schwarzen Umrissen aufgezeichnet und dann colorirt, die Lichter in den Fleischtheilen mit Bleiweiss aufgesetzt. — Ansehnlichere Reste spät- 13. romanischen Styles sollen in der (jetzt als Salzlager benützten und desshalb unzugänglichen) Gruftkirche von S. Marien im Capitol zu Köln vorhanden sein. — Auch die auf zehn 14. grosse Schiefertafeln gemalten Apostel in S. Ursula zu Köln, welche das Datum 1224 tragen, gehören noch entschieden dem romanischen Style an. Die zum Theil sehr

*) Entdeckt von A. Simons, welcher diese Kirche in einem lithogr. Werke (Bonn 1846) sorgfältig und umständlich behandelt hat.

würdigen Figuren bestanden, wie man noch deutlich erkennt, aus einfach colorirten Umrisszeichnungen, ganz wie die Miniaturen romanischen Styles aus derselben Epoche, mit aufgesetzten Goldlichtern, welche hie und da in schnörkelhaften Linien geführt sind; die Throne, auf welchen die Gestalten sitzen, haben ebenfalls noch völlig romanischen Charakter; nur hat eine mehrfache Uebermalung dem Ganzen ein neues Ansehen und insbesondere den Köpfen den kölnischen Schultypus vom Ende des XV.
15. Jahrhunderts gegeben. — Zugleich besitzt jene Gegend einige der letzten Beispiele von Mosaiken diesseits der Alpen. In der Gruftkirche von S. Gereon zu Köln besteht ein Theil des Fussbodens aus den ganz willkürlich zusammengesetzten Fragmenten eines rohen, von sehr grossen Würfeln gebildeten Mosaiks, welches wahrscheinlich einen Vorgang des alten Testamentes, u. a. mehrere Geharnischte darstellte. Die Buchstabenform der Inschriften und der Styl der Figuren weisen auf das Ende des XII.
16. Jahrhunderts hin. Aus derselben Zeit stammt die musivische Grabplatte des Gilbertus, Abtes von Laach, jetzt im Museum rheinisch-westphälischer Alterthümer zu Bonn. Die Gestalt des Verstorbenen und die umgebenden Inschriften sind zwar minder roh als das Kölner Mosaik, aber doch höchst ungeschickt und mit sehr geringer Abwechselung in den Farben behandelt, was in einer sonst so rüstig fortschreitenden Kunstepoche zu beweisen scheint, dass man mit der Technik dieser Gattung schon nicht
17. mehr vertraut war. — Das wichtigste Denkmal romanischer Malerei am Rhein sind jedoch die Gemälde in dem Kapitelsaale des ehemaligen Klosters Brauweiler, und zwar an den sechs Kreuzgewölben desselben, also 24 Felder im Ganzen. Ein Kreuzgewölbe enthält das Brustbild Christi und mehrere Heilige; in den übrigen sieht man alttestamentliche und legendarische Scenen, die sich auf die Mysterien der christlichen Religion zu beziehen scheinen, erstere als Vordeutungen des neuen Testamentes,

letztere als dessen Bewährungen. Die vier Felder eines Kreuzgewölbes stehen unter sich im Zusammenhang; so sieht man z. B. eine Kreuzigung Christi von drei andern Martyrien begleitet; sodann in einem andern Gewölbe mehrere Kampfscenen, unter denen man den Simson mit dem Eselskinnbacken in der Mitte von Erschlagenen erkennt; ein drittes Gewölbe enthält lauter Einsiedlerlegenden, u. s. w. Styl, Behandlung, Geist der Auffassung und alles Technische steht ziemlich entschieden den bessern Sachen des unten zu erwähnenden Hortus deliciarum zur Seite. Leider sind viele Stellen verblichen und verdorben. Vielleicht enthalten die jetzt mit Täfelwerk verdeckten Wände des Saales noch bildliche Darstellungen ähnlicher Art. — Einzelne Andeutungen lassen vermuthen, dass nicht überall die Klosterräume mit so völlig kirchlichen Bildern geschmückt waren; hie und da war die Geschichte des Klosters dargestellt, wie in Reichenau, und im XII. Jahrhundert liess man wohl vollends der heitern, phantastischen Weltlaune den freisten Lauf. Wenigstens finden sich in der (vor 1153 abgefassten) „Apologie" des heil. Bernhard*) strenge Vorwürfe dieses Inhalts. „Was sollen in den Klosterzimmern, wo die Brüder lesen, jene lächerlichen Ungethüme, Affen, Löwen, Centauren, Tiger, Halbmenschen, Kriegerkämpfe und blasenden Jäger? jene vielen Körper mit einem Kopf und die vielen Köpfe auf einem Körper? jene Bestien welche halb Pferd halb Bock sind? bei all dieser Buntheit kommt nichts heraus, als dass man lieber ganze Tage auf die Bilder sieht, statt in die Bücher! Wenn man sich der Possen nicht schämt, sollte man doch die Unkosten scheuen"! — Allerdings mochten die Kapitelsäle, wie der von Brauweiler, einen ernsten, religiösen Bilderkreis länger beibehalten als die Kemenaten und Gänge.

18.

*) Opera S. Bernhardi, Tom. I. pag. 545.

1. §. 49. Für die Entwickelung des Styles sind indess auch hier die Miniaturen die besten Urkunden, obschon sie kein vollgültiges Bild desselben gewähren. Das phantastisch-dramatische Leben z. B., welches sich in den Miniaturen des XI. und XII. Jahrhunderts oft durch gewaltsame, bis zur Verrenkung übertriebene Bewegungen ausspricht, die Abenteuerlichkeit mancher Erfindungen, die Anwendung des Zeitcostüms selbst auf heilige Personen, der runde Typus des Gesichtes mit den sehr kleinen Einzeltheilen — diess Alles mag in der Monumentalmalerei viel weniger, ja zum Theil nur andeutungsweise vorhanden gewesen sein, indem der Kirchenmaler sich nicht so flüchtig und frei gehen lassen konnte wie der Miniator. — Das Bedeutendste sind hier die in Deutschland entstandenen Miniaturen. Neben jenen Münchner und Bamberger Handschriften aus der Zeit Heinrichs II. haben sich andere aus dem XI. und XII. Jahrhundert erhalten, welche den romanischen Styl nach allen 2. Seiten charakterisiren. Zunächst ist hier ein von Ellinger, Abt von Tegernsee, gefertigtes Evangelienbuch, in der Hofbibliothek zu München befindlich*), anzuführen, welches die Bilder der Evangelisten in strenger Zeichnung, mit geraden, einfachen Falten der Gewandung und in sauberer Malerei, enthält. Ellinger regierte von 1017 bis 1048 und stiftete sich durch künstlerische Unternehmungen ein ehrenvolles Gedächtniss in seinem Kloster, wie er z. B. die Gruftkirche desselben erweitern und deren Gewölbe ausmalen liess.**) In einer Handschrift des Plinius soll er die im Text beschriebenen Thiere an den Rand gezeichnet haben; diese Zeichnungen, in denen es vornehmlich auf naturgemässe Auffassung ankam, dürften für die Kunstgeschichte, falls die Handschrift noch erhalten 3. ist, von Interesse sein. — Von roher Arbeit sind die gleich-

*) *Cod. lat. membr. c. p. No.* 31. — Museum a. a. O. S. 164.

**) Vgl. Günthner, Geschichte der literarischen Anstalten in Baiern, S. 192.

zeitigen Bilder eines Gebetbuches und eines Sacramentariums in der königl. Bibliothek zu Paris*)

4. Im XII. Jahrhundert mehren sich die mit solchem Schmucke versehenen Handschriften in sehr bedeutender Weise. In einigen ist die Behandlung der Bilder flüchtiger, die Auffassung mehr kümmerlich und ohne sonderlichen Geist; in andern tragen die Gestalten trotz der strengen Stylisirung, das Gepräge einer stillen, ernsten Würde. In einigen sieht man mehr Federzeichnungen und nur einzelne Theile der Darstellung leicht mit Farben ausgefüllt; in andern eine sorgfältig durchgeführte Malerei und das Bestreben, die Gestalten durch Schatten und Licht zu runden und aus der Fläche zu erheben. Die Mehrzahl dieser Bilder, wie namentlich die in den Evangeliarien befindlichen, enthalten im Wesentlichen nur einzelne Gestalten von Heiligen und ausserdem nur einen mehr oder minder reichen Schmuck verschiedenartigen Ornamentes; bei vielen andern fehlt es jedoch auch nicht an Darstellungen mannigfaltiger und eigenthümlicher Art, und namentlich tritt hier wieder, in mehr oder minder bedeutsamen Allegorien und symbolischen Bezügen, die innere geistige Thätigkeit der Künstler hervor. — 5. Sehr interessante Beispiele für diess Element der künstlerischen Symbolik enthält ein prachtvolles Evangelienbuch in der Hofbibliothek zu München, aus dem Kloster Niedermünster zu Regensburg stammend.**) Zu Anfang dieser Handschrift sieht man verschiedene mystisch allegorische Darstellungen, mit reichem Rankenornament und vielen Beischriften versehen. Es möge die Beschreibung einer derselben folgen, welche den Sieg über den Tod durch Christi Opfertod darstellt. In der Mitte des Bildes ist Christus am Kreuze dargestellt, die Füsse auf ein Brett mit zwei Nägeln geheftet, in rothem Gewande, mit der königlichen Krone und der

*) Vgl. Waagen, a. a. O. III, S. 268 u. ff., bes. S. 276.

**) B, No. 1. — Museum a. a. O. S. 164.

priesterlichen Stola. Etwas tiefer, zu beiden Seiten des Kreuzstammes, stehen: links Vita, eine weibliche Figur, mit kreuzgeschmückter Krone und reichem Gewande, Gesicht und Hände emporrichtend; rechts Mors, in bleicher Farbe, mit struppigem Haar, das Gesicht halbverhüllt, eine tiefe Wunde im Halse, der Körper halb nackt, schlecht bekleidet und umsinkend, mit zerbrochener Lanze und Sichel. Ein Drache der aus dem Kreuzesstamme hervorwächst, scheint der Gestalt in den Arm zu beissen. Auf beiden Seiten des Blattes sind kleinere Darstellungen: oben Sol und Luna, die sich verhüllen. Dann rechts das neue Testament, eine weibliche gekrönte Gestalt, mit der Siegesfahne, den Kelch des Abendmahls auf der Krone; links das alte Testament, das Gesicht in dem Rahmen des Bildes verbergend, Gesetzrolle und Opfermesser in den Händen. Unten rechts auferstandene Todte; links der zerrissene Tempelvorhang. Im weitern Fortgange der Handschrift ist vor jedem Evangelium das Bild des bezüglichen Evangelisten enthalten, über der Gestalt das zugehörige Symbol, unten — der schon mehrfach erwähnten Symbolik gemäss — die Darstellung eines der vier Paradiesesströme, hier in der Gestalt eines nackten Mannes mit zwei Hörnern und mit grosser Wasserurne. Die malerische Ausführung sämmtlicher Bilder dieser Handschrift ist sehr sauber und in der Zeichnung wird bereits eine gewisse Formen-

6. kenntniss ersichtlich. — Dem Anfang des XII. Jahrhunderts gehört ein treffliches Evangeliarium der königl. Bibliothek in Paris an, dessen zahlreiche Bilder sich durch beginnenden Ausdruck und Würde der Gestalten, sowie durch geschickte Zeichnung und Farbenharmonie auszeichnen. Der Hintergrund ist hier oft schachbrettartig, z. B. mit Gold und Silber colorirt, eine Verzierung, die von da an öfter wiederkehrt, während etwas früher, in den byzantisirenden Bildern der Ottonenzeit eine Art von Teppichgrund vor-

7. herrschte. — Nahe mit diesen deutschen Arbeiten verwandt erscheint ein aus den Niederlanden stammender

Codex derselben Bibliothek, welcher S. Gregors Commentar zum Buch Hiob enthält. Geistige Affekte sind hier sprechend und mannigfaltig durch die Geberden ausgedrückt; in den Gesichtern zeigt sich hie und da Ausdruck, in denjenigen der Widersacher sogar Carricatur.

Englische Miniaturen dieser Periode sind, wie schon bemerkt, noch durchweg roh und barbarisch; französische aus der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts kaum besser. Die königliche Bibliothek von Paris besitzt von dieser Gattung ein Missale aus S. Denis, ein anderes in klein Folio, und zwei Bibeln, deren eine, in 4 Folianten, vielleicht den allertiefsten Verfall und die äusserste Barbarei bezeichnet; in unordentlichem Federgekritzel sind die Figuren ohne alle Verhältnisse, bald lang bald kurz hingeworfen und bloss roh illuminirt. Eine Apokalypse sammt dem Propheten Daniel, welche zu Anfang des XII. Jahrhunderts wahrscheinlich in der Gegend von Bordeaux verfertigt ist, zeichnet sich durch eine Reihe überaus phantastischer Darstellungen aus; man sieht z. B. Babylon zum Vorzeichen baldigen Unterganges von zwei ungeheuern bunten Schlangen umgeben, die zugleich eine reich verschlungene Randverzierung bilden, u. dgl. m. Die Ausführung ist auch hier roher als in den gleichzeitigen deutschen Werken. 8.

§. 50. Nach der Mitte des XII. Jahrhunderts offenbart sich in der Malerei ein Aufschwung, über welchen, wie wir oben angedeutet, bei der geringen Anzahl und fragmentarischen Beschaffenheit der anderweitigen Ueberreste wiederum nur die Miniaturen nähern Aufschluss geben. Nach einer langen Zeit kaum merklichen Fortschrittes seit dem X. Jahrhundert eilte damals das Mittelalter binnen weniger Jahrzehnde seinem Höhepunkte zu: es nahte die Blüthezeit der kirchlichen Macht und des Ritterthumes, die höchste Ausbildung des romantischen Geistes in Leben, Poesie und bildender Kunst. Das Resultat für die Malerei zeigt uns allerdings erst die folgende Periode, allein die Anfänge haben wir schon hier in Erwägung zu ziehen. Zunächst 1.

zeigt sich als Grundlage der Kunst ein grösserer Reichthum des äussern Lebens. Das Auge des Künstlers öffnet sich jetzt für die Fülle der umgebenden Erscheinungen, und sorglich, wenn gleich häufig noch mit kleinlicher Aengstlichkeit, bestrebt er sich, das Einzelne in seiner Eigenthümlichkeit und seinem Zusammenhange nachzubilden. Die Menschen, wie sie ihn umgeben, unterschieden nach Rang und Gewerbe, den lustigen Waffenschmuck der Krieger und den prächtigen Putz der Frauen, gegenseitigen Verkehr, Handel und Wandel, die Stimmungen des Gemüthes wie sie sich in Stellung und Geberde aussprechen, die Gewalt der Leidenschaft und die Stille der Betrübniss sucht er unsern Augen vorzuführen, und trotz seiner höchst unzulänglichen Kunstmittel, trotz allen Mangels an entschiedener und durchdringender Belebung, gelingt es ihm insgemein, seine Absichten klar und deutlich auszusprechen. Die phantastisch-dramatische Richtung, deren Anfang wir schon früher beobachtet, gelangt jetzt zu grösserer Entwickelung, zu vielseitigerem Ausdruck, und — durch künstlerische Behandlung weltlicher Gegenstände, namentlich der Sagen — zu einem grössern Spielraum. Dabei werden heilige und profane, biblische und legendarische, poetische und historische Scenen mit einer beneidenswerthen Naivetät von den Malern im Costüm ihrer Zeit vorgetragen. Zugleich beginnt die Körperform, wenn auch noch immer die Motive des romanischen Styles vorherrschen, jenes architektonische Gesetz zu verlassen, es wird wenigstens das Streben sichtbar, sie in den allgemeinern Bezügen ihres organischen Zusammenhanges zu erfassen; die enggefaltete Gewandung fängt an, sich mehr den Formen des Körpers zu bequemen und seinen Bewegungen zu folgen; es fehlt endlich nicht an mannigfaltigen Zeugnissen eines auf Schönheit, Anmuth und höhere, idealere Würde gerichteten Sinnes. In letzterem Bezuge sind es vornehmlich wiederum jene aus dem christlichen Alterthum überlieferten Typen, welche dem künstlerischen Gefühl diese edlere Richtung vorzeichneten; — hin und

wieder trifft man geradezu auf sehr rein und schön reproducirte Gestalten altchristlicher Kunst. Allerdings dauern daneben heftige, übertriebene Stellungen und Geberden fort, indem der Maler jetzt seinen Gedanken um jeden Preis deutlich machen will. Die Thierfiguren sind, wo es getreue Darstellung galt, oft mit einer treffenden Lebendigkeit entworfen, welche die Jagdlust jener Zeit verräth; wo es dagegen, wie bei Initialen, mehr auf ornamentistische Behandlung ankam, ist in arabeskenhafter Combination derselben das Mögliche geleistet. Die Initialen, welche die Hauptgelegenheit zu solchem phantastischen Spiele darbieten, sind von besonderer Grösse und verdrängen oft alle andern Darstellungen, indem Figuren und Geschichten darin eingeschlossen werden. In den Hintergründen macht sich jetzt auf lange Zeit eine sehr schöne und dauerhafte Vergoldung geltend.

Unter den hier zu erwähnenden Handschriften gebührt vielleicht die Krone dem prachtvollen „hortus deliciarum", einer Sammlung von Auszügen aus Kirchenvätern, Kirchenschriftstellern u. a. Werken, welche in der spätern Zeit des XII. Jahrhunderts in dem elsässischen Kloster Hohenburg verfertigt wurde und sich gegenwärtig in der öffentlichen Bibliothek zu Strassburg befindet.*) Sie ist mit einer grossen Anzahl von Miniaturgemälden geschmückt, die zur Erklärung des Textes dienen und theils heilige, theils allegorische Darstellungen oder Scenen des Lebens enthalten. Letztere geben hier vornehmlich Anlass, Costüme und Gebräuche der Zeit in bunter Mannigfaltigkeit zu entwickeln. Im Allgemeinen (und namentlich auch in den weitläufigen Allegorien) hat die Auffassung zwar etwas Nüchternes und bedarf mannigfacher Beischriften zum näheren Verständniss; doch ist insgemein in den Gestalten der Heiligen, welche

*) Ch. M. Engelhardt: Herrad von Landsberg, Aebtissin von Hohenburg oder S. Odilien im Elsass, und ihr Werk: *Hortus deliciarum.* Mit 12 Kupfertafeln in Folio.

in der altchristlichen Darstellungsweise behandelt sind, eine grossartige Würde und Ruhe ersichtlich, so wie es auch nicht an eignen Erfindungen von überraschender Kühnheit und Bedeutsamkeit fehlt. Unter diesen zeichnet sich namentlich die Darstellung einer Superbia aus, einer weiblichen Gestalt in reichem Schmuck, welche zu Ross auf einem Löwenfell sitzend, mit weithinfliegenden Gewanden, ihre Lanze schwingt.

3. Eine eigenthümliche Schule der Miniaturmalerei scheint sich zu dieser Zeit in den oberbairischen Klöstern gebildet zu haben. Die Bilder, womit dieselbe ihre Handschriften verzierte, bestehen im Wesentlichen nur aus Federzeichnungen (so jedoch, dass das Nackte von der Gewandung, oder auch die verschiedenen Theile der letztern, insgemein durch rothe und schwarze Tinte unterschieden ist). In den Gestalten selbst zeigt sich nur selten eine weitere Färbung, während die Gründe der Bilder überall mit Farben ausgefüllt
4. und mit anders gefärbten Rändern umgeben sind. — Zu diesen Werken gehört zunächst die, um die Zeit des Jahres 1200 geschriebene Handschrift der deutschen Aeneïde des Heinrich von Veldeck, welche, aus Baiern stammend, gegenwärtig in der königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt wird. *) Die Bilder derselben stellen, in zahlreicher Folge, die in dem Gedicht erzählten Begebenheiten dar. Auch sie sind im Allgemeinen durch die Sorgfalt, welche der Zeichner auf Costüme u. dgl. verwandt hat, merkwürdig, stehen indess in Rücksicht auf Formensinn und Wohlgestalt denen des hortus deliciarum beträchtlich nach; ja sie erinnern in manchen wirklich krüppelhaften Körperbildungen eben an die oben erwähnten Bamberger Handschriften. Doch erhalten diese Bilder durch einen andern Umstand ein eigenthümliches Interesse in Bezug auf die Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst. Es entfaltet sich hier nämlich in

---

*) S. die Abhandlung Kugler's: „Die Bilderhandschrift der Eneidt in der königl. Bibliothek zu Berlin.“ Museum 1836. No. 36—38.

den Handbewegungen der dargestellten Personen eine eigenthümlich durchgebildete Geberdensprache, welche sowohl die besondern Situationen ruhiger Gespräche vollkommen deutlich und verständlich darzulegen, als auch den leidenschaftlichen Momenten einen genügenden Ausdruck zu geben im Stande ist. In letzteren, wenn einsame Liebesnoth oder die Klage um geliebte Todte zu zeichnen war, wird Schmerz und Leiden durch ein eigen krampfhaftes Ringen der Hände trefflich ausgedrückt.

5. Ungleich bedeutender als die ebengenannten sind die Zeichnungen einer andern, derselben Zeit und Schule angehörigen Handschrift, welche das schöne deutsche Gedicht des Werinher, Diaconus im Kloster Tegernsee, vom Leben der Maria enthält und welche vor einigen Jahren aus der v. Nagler'schen Sammlung in die königl. Bibliothek zu Berlin übergegangen ist.*) In Rücksicht auf Formenbildung stehen diese Zeichnungen etwa mit denen des Hortus deliciarum auf gleicher Stufe und übertreffen dieselben im Einzelnen sogar noch durch eine stille Anmuth und Naivetät, die sich vornehmlich in denjenigen Bildern zeigt, bei denen eben der Ausdruck einer heitern, freudigen Stimmung des Gemüthes die Hauptaufgabe war, wie z. B. in einer Gruppe der Seligen (einer Vision der Maria). Von vorzüglichstem Werthe aber sind einige andere Darstellungen, in denen der Zeichner leidenschaftliche und namentlich schmerzhafte Affekte darzustellen hatte. Hier wusste er, trotz seiner noch immer höchst mangelhaften Mittel, in Stellung, Geberde und Faltenwurf ein so eigenthümlich tragisches Pathos zu entwickeln, dass dergleichen in einer so frühen Epoche der Kunst allerdings das höchste Erstaunen des Beschauers hervorbringen muss. Die Vorzüglichsten unter den Bildern der Art sind eine Darstellung der Verdammten (ebenfalls nach einer Vision der Maria), die mit glühenden

*) S. die Dissertation Kugler's: *De Werinhero, saeculi XII. monacho Tegernseensi etc.*

Ketten an einander geschlossen sind und von innerlichen Qualen umhergetrieben werden; dann eine Darstellung der Klage der bethlehemitischen Mütter nach dem Morde ihrer Kinder, wo die eine ihr Gewand zerreisst, die andere am Boden kauernd ihr Haupt in die Hand stützt, eine dritte die Hände ringt, eine vierte in heftiger Bewegung die Hände erhebt und den Himmel über den grässlichen Vorgang anzuklagen scheint, u. s. w.

6. Als eine weitere Entwickelung schliessen sich den Genannten die Zeichnungen des Conrad, eines Mönches im Kloster Scheyern an, eines durch die Abfassung vieler gelehrten Werke ausgezeichneten Mannes, welcher gegen die Mitte des XIII. Jahrhunderts lebte. Die Hofbibliothek zu München bewahrt mehrere seiner Handschriften, die er mit Bildern verziert hat, und unter denen besonders ein Evangeliarium und Lectionarium wichtig ist.*) Zu Anfange dieser Handschrift befinden sich mehrere grosse apokalyptische Darstellungen, dann zwei merkwürdige Legenden in mehreren Reihen kleinerer Bilder (die eine derselben enthält die Geschichte des Bischofes Theophilus, die älteste deutsche Faustsage) und hierauf eine Anzahl von Bildern der heiligen Geschichte. Die Führung der Linien ist in diesen Bildern zwar nicht mit derjenigen Sicherheit und Bestimmtheit behandelt, wie in den obenerwähnten, dagegen wird hier der Sinn für eine naturgemässe Form noch bemerkbarer, die Bewegung noch freier, der Faltenwurf noch leichter bewegt, mehr durch die Formen des Körpers motivirt und in grossartig weichen und edlen Linien gebildet.

7. Eine der interessantesten Bilderhandschriften dieser Periode, doch einer andern Schule angehörig, ist endlich der für den Landgrafen Hermann von Thüringen (um 1200) geschriebene Psalter, welcher, früher im Kloster Weingarten, gegenwärtig sich in der königl. Privatbibliothek

---

*) Münchner Bibliothek: *Cod. lat. membr. c. p. No. 7, b, c; No. 13, a.* — Museum. 1834, No. 21, S. 165.

zu Stuttgart befindet. *) Die in demselben enthaltenen Bilder sind Miniaturgemälde von äusserst sauberer Ausführung und Vollendung. Der Styl derselben schliesst sich ebenfalls im Wesentlichen den Formen der Zeit an, doch sind letztere hier zu der Darstellung feierlicher Würde erhoben und ihre Strenge zugleich häufig durch den Ausdruck einer eigenthümlichen Milde und schlichten Anmuth erfreulichst gemässigt; ja man findet hier in einzelnen Köpfen (vornehmlich im Kopfe Christi) den Zug einer idealen Schönheit, die um so mehr überrascht, als anderweitig in den Werken dieser Zeit die Köpfe durchaus noch starr und anmuthlos gehalten zu sein pflegen. Zu Anfang dieser Handschrift befindet sich ein Calendarium, wo bei jedem Monat der Monatsheilige, sowie eine landschaftliche Scene, zur Charakterisirung des Monats abgebildet ist — ein Kreis von Darstellungen, welcher schon im XII. Jahrhundert z. B. an Kirchenportalen vorkömmt; Beschäftigung und Costüme erscheinen durchaus nordisch und bestätigen somit, dass die Anfertigung der Bilder aus einer heimischen Schule hervorgegangen ist. Dann folgen, in den Psalmen selbst, verschiedene Bilder, welche die Taufe Christi, seinen Opfertod, seine Niederfahrt zur Hölle, seine Himmelfahrt u. s. w. darstellen; in diesen zeigen sich die trefflichsten Motive, vornehmlich in dem Bilde, welches, neben dem gekreuzigten Heilande, Maria und Johannes in sinnig trauernder Stellung vorführt. Hierauf die Litanei, über der, in der obern Hälfte der Blätter, die Brustbilder von Heiligen und fürstlichen Personen enthalten sind; zu Anfang der letztern die Brustbilder des Landgrafen Hermann und seiner Gemahlin Sophia, in denen man, ebenfalls ein merkwürdiges Beispiel für jene frühe Zeit, das Bestreben nach individueller, porträtartiger Darstellung bereits mit glücklichem Erfolge gekrönt sieht.

*) Museum, a. a. O. No. 13, S. 97. — Vgl. Dibdin: *a bibliographical, antiquarian etc. tour in France and Germany, III, p.* 158.

8. Andere Handschriften, welche mehr oder weniger denselben Styl offenbaren, sind in Deutschland nicht eben selten. Ein Evangeliarium aus St. Godehard in Hildesheim, jetzt in der Dombibliothek zu Trier (Kesselst. Vermächtniss V) zeichnet sich durch höchst phantastische Initialverzierungen aus, welche ausser Drachen, wilden Männern, Centauren u. s. w. auch kleine Medaillons mit historischen Scenen enthalten; ein anderes vorzüglicheres Evangelium derselben Sammlung (um 1200; Kesselst. Verm. II.) erinnert in der Behandlung theils an den Hortus deliciarum, theils an den Weingartner Psalter und zeigt z. B. bei einer Darstellung des Weltgerichtes in den Gruppen der wehklagenden Verdammten schon ein grossartig bewegtes Gefühl und Formensinn im Nackten. Vier andere ebendort aufbewahrte Evangelienbücher (Kesselst. Verm. IV, VII, VIII, IX) sind noch aus dem XII. Jahrhundert und von roherer Arbeit, wobei Einzelnes sogar noch auf angelsäch-
9. sischen Einfluss hindeutet. — Die königl. Bibliothek in Paris besitzt ein mainzisches Pontificale vom Jahre 1183, ein Psalterium vom Anfange des XIII. Jahrhunderts, welches ebenfalls aus Deutschland stammt, und drei Handschriften niederländischer Herkunft, worin die feine Behandlung der Farben und Schatten und die malerisch durchgeführten Einzelheiten auf eine frühe Ausbildung des niederländischen Farbensinnes hindeuten: eine Bibel, ein Legendarium und eine lateinische Uebersetzung des Josephus. Letztere enthält in ihren Initialen schon einzelne von jenen skurrilen Darstellungen, welche später dem niederländischen Humor so trefflich zusagten, z. B. einen Esel, welchem ein Mann eine Harfe vorhält.

10. In Frankreich, wo das XII. Jahrhundert eine schnelle Entwickelung des Staates, das Emporkommen der Städte, die höchste Blüthe der provenzalischen Dichtkunst und das Entstehen der gothischen Architektur umfasste, könnte man auch in der Malerei einen gewissen Aufschwung erwarten. Für die Miniaturarbeit insbesondere musste das Aufkommen

der Universität Paris als eines Mittelpunktes für alles Bücherwesen von Bedeutung sein. Indess sind die erweislich aus der letzten Hälfte des XII. und dem Anfang des XIII. Jahrhunderts stammenden Codices der königl. Bibliothek von Paris (eine Bibel, die Chronik von Cluny, ein Psalter, und auf der Bibliothek des Arsenals: das Gebetbuch der Mutter des heil. Ludwig) nicht von besonderm Belang. — In den gleichzeitigen englischen Miniaturen derselben königlichen Bibliothek (zwei Bibeln) sind die Erfindungen, wo nicht frühere Vorbilder zu Grunde lagen, ziemlich lahm und geistlos, die Zeichnung schematisch wie in der vorigen Periode, die Farben dagegen von einer Schönheit und Mannigfaltigkeit wie sonst damals bei keiner andern Nation, ein Vorzug welcher in den Initialen einer grossen Bibel der Bibliothek von Ste. Geneviève in Paris seine höchste Ausbildung erreicht.*)

§. 51. Tafelbilder des romanischen Styles sind schon desshalb sehr selten, weil der Altarschmuck noch nicht aus Gemälden, sondern fast durchgängig aus Werken der Sculptur bestand, namentlich aus prachtvollen goldnen und silbernen Tafeln von getriebener Arbeit; für den Privatgottesdienst mochte hauptsächlich das Elfenbein in Anspruch genommen werden. Am ehesten ergab sich Gelegenheit zur Tafelmalerei, wenn die Bretterthüren (ostia), womit man jene Altarreliefs gewöhnlich verschloss, auf würdige Weise ausgeschmückt werden sollten; nur sind diese Thürflügel gar zu oft bei der Einschmelzung des Metallwerkes ebenfalls zu Grunde gegangen. In der Nicolaikapelle des Domes zu Worms befinden sich noch zwei Tafeln dieser Gattung, einzelne Heilige auf einem reliefartig damascirten, vergoldeten

*) Für die neu erwachende Naturauffassung in ihrem Kampfe mit der Phantasterei geben drei sogen. „Bestiarien“ (Thierbücher) der Univ. Bibl. zu Cambridge Aufschluss. Neben Centauren u. a. Fabelgeschöpfen findet man hier den Charakter der wirklichen Thiere oft in grosser Schärfe aufgefasst. Die Handschriften gehören dem XII. und dem Anfang des XIII. Jahrhunderts an. — Vgl. Waagen a. a. O. II, S. 530.

Kreidegrund, einfache, ruhige Gestalten, deren Styl auf den
2. Anfang des XIII. Jahrhunderts schliessen lässt*). — Ein anderes Tafelbild romanischen Styles, aus dem Kloster St. Walburg zu Soest stammend, jetzt im Provinzialmuseum zu Münster, stellt Christus auf dem Regenbogen thronend und vier Heilige zu seinen Seiten dar.**) Einzelne zerstreute Ueberreste dieser Art dürften sich noch an manchen Orten bei fleissiger Nachforschung vorfinden.

1. §. 52. Von den mit der Malerei nahe verwandten Kunstgattungen der Teppichwirkerei, Emailarbeit und Glasmalerei können wir hier nur die allgemeinern Thatsachen in Kürze berühren.

Die christliche Kirchenbaukunst hatte schon von Anfang an die Vorhänge an Thüren und Altären, die Teppiche an den Wänden und die Gewänder der Priester mit möglichstem Glanze ausgestattet. Die Biographien der frühern Päpste, welche unter dem Namen des Anastasius Bibliothecarius gesammelt sind, erwähnen eine Menge Weihgeschenke dieser Art, nur lässt sich im einzelnen Falle selten ermitteln, ob es sich um Figuren oder blosse Ornamente, um eingewirkte oder bloss eingestickte Arbeit handelt (vgl. S. 95); Ersteres darf man voraussetzen, wenn dieselbe einfache Figur sich viele Male wiederholte, wenn z. B. ein Gewand mit lauter Löwen, oder Greifen, oder Adlern, oder Einhörnern etc. bedeckt war. (Vgl. Anastas. Bibl. 103, 107, bes. 111: Vela serica aquilata, vela ser. leonata, im J. 885.) Wahrscheinlich wurde die Wirkerei mehr von Männern, die Stickerei mehr von Frauen, meist von Nonnen betrieben, auch konnte erstere, der schwierigen Technik wegen, Anfangs nur sehr

---

*) Ueber die Bemalung solcher Altarflügel vgl. *Theophilus presbyter, lib. I. cap.* 17. In vielen Fällen scheint man sich mit einem einfachen Anstrich begnügt zu haben, zumal bei geringern Altären, deren Inneres bloss aus Stein- oder Holzsculptur bestand.

**) Vgl. Becker: „Ueber die altdeutschen Gemälde aus dem ehemaligen Augustinerkloster St. Walburg zu Soest.“ Museum 1835, No. 47, S. 374.

einfache Zeichnungen in zwei bis drei Farben darstellen, während letztere schon frühe die reichsten Compositionen in Gold und bunter Seide wiederzugeben im Stande war. Von der 2. figürl. Wirkerei des Nordens finden sich zuerst im X. Jahrh. deutlichere Spuren; im Kloster St. Florent zu Saumur woben die Mönche um das Jahr 985 sog. Dorsalien von Wolle, welche rothe Vögel u. a. Thiere auf weissem Grunde enthielten, und 40 Jahre später gab es in Poitiers eine Teppichfabrik, welche selbst aus Italien Bestellungen erhielt. Von Ornamenten und Thierfiguren war man schon im XI. Jahrhundert zu heiligen Geschichten und zu den Gestalten der Kaiser und Könige übergegangen, so unbeholfen dergleichen auch in der Wirkerei ausfallen musste. Nicht selten mochten solche gewirkte Tücher noch durch eingestickte Verzierungen ihre Vollendung empfangen. Auch 3. kommen Andeutungen vor, nach welchen die Figuren bloss mit Farben auf das Tuch gemalt, ja mit Modeln aufgedruckt wurden, wie diess z. B. mit dem im Jahre 1031 verfertigten blauseidenen Messgewande des heil. Stephan von Ungarn (jetzt in der geistlichen Schatzkammer zu Wien) der Fall sein soll.*) Alle berühmtern Prachtstücke aber 4. bestanden in reiner Stickerei, oft von fürstlichen Händen. In der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts schenkte jene schon erwähnte Hedwig von Schwaben an das ihr befreundete Kloster St. Gallen eine Alba, worauf in Gold gestickt die Vermählung der Philologie mit Mercur zu sehen war, nach dem Satiricon des Marcianus Capella, welcher als der letzte römische Belletrist in den Bibliotheken des Mittelalters nicht zu fehlen pflegte. Kaiser Otto III. trug einen 5. Mantel mit Scenen aus der Offenbarung Johannis, welchen wahrscheinlich die Aebtissin Mathilde von Quedlinburg ge-

*) S. Fiorillo a. a. O. I, 239 und D'Agincourt, Malerei, Taf. 168. Nach Eméric-David a. a. O. S. 106 wäre der Tücherdruck, welcher hier 400 Jahre vor der Erfindung des Holzschnittes auftritt, durch syrische Teppiche nach dem Abendlande gekommen. (?)

stickt hatte. Adelheid, die Gemahlin Hugo Capet's, stickte für S. Denis ein Messgewand, welches den Erdkreis (orbis terrarum) darstellte, und für S. Martin in Tours ein anderes, das auf der Rückenseite Christum über den Cherubim und Seraphim thronend, und auf der Brustseite das Lamm Gottes zwischen den Zeichen der vier Evangelisten enthielt.*) Im XI. Jahrhundert besassen die Gemahlin und die Schwester Kaiser Heinrichs II., Kunigunde und Gisela,
6. eine bedeutende Fertigkeit in dieser Gattung. — Noch ist ein Werk vom grössten Massstabe vorhanden, welches wenigstens beweist, an welche Aufgaben sich die damalige Stickerei bisweilen wagte: die sog. „Tapisserie de Bayeux" (in der dortigen Kunst- und Alterthumssammlung). Wahrscheinlich zur Verzierung eines Frieses bestimmt, bildet dieselbe ein Band von 210 Fuss Länge und 19 Zoll Höhe, auf welchem die ganze Geschichte der Eroberung Englands durch die Normannen in vielen hundert Figuren mit erklärenden Beischriften dargestellt ist. Die Erzählung des Ereignisses geht mit aller erdenklichen Naivetät Schritt für Schritt wie ein Relief weiter; das Einzelne des Styles entspricht, so viel sich nach den kleinen Abbildungen**) urtheilen lässt, den abendländischen Miniaturen des XI. Jahrhunderts. Die Doppeleinfassung besteht aus Zierrathen, Thieren und Vögeln, weiterhin nach der Schlacht von Hastings aus angelsächsischen Leichen, u. dgl. m. Als Urheberin des Werkes wird die Königin Mathilde, Gemahlin Wilhelms des Eroberers, († 1085) von andern die Kaiserin Mathilde, Tochter Heinrichs I. von England (nach 1100) genannt. Jedenfalls gestattet uns dieses in seiner Art einzige Denkmal einen Rückschluss auf andere Wandteppiche in Pallästen und Kirchen, welche wir uns hienach grossentheils nicht bloss mit Ornamenten, sondern auch mit Figuren bedeckt
7. vorstellen dürfen. — Von deutschen Arbeiten dieser ver-

*) Vgl. Helgaldi *vita Roberti regis* bei Duchesne IV. p. 68.

**) U. a. bei D'Agincourt, Malerei, Taf. 167.

schiedenen Gattungen ist nicht mehr viel vorhanden. Als Beispiel des hohen Aufschwunges der Kunst zu Ende des XII. Jahrhunderts sind die Fragmente der gewirkten Teppiche wichtig, welche im Citer der Stiftskirche zu Quedlinburg aufbewahrt werden. Sie gehören der Regierungszeit der Aebtissin Agnes (um 1200) an, die dieselben eigenhändig mit ihren Jungfrauen, zur Ausschmückung der Chorwände jener Kirche, gewebt hat, und enthalten bildliche Darstellungen allegorischen Inhalts: die Hochzeit des Mercur mit der Philologie (wiederum nach Marcianus Capella). Der Styl in der Zeichnung dieser Darstellungen ist verschieden (die Musterbilder offenbar von verschiedenen Händen gezeichnet): einige sind mehr in der gewöhnlichen Weise der Zeit gearbeitet, andre aber enthalten in einzelnen Figuren die Andeutungen von einer solchen Schönheit der Form, von solchem Ebenmass der Glieder, von so würdiger, so kunstverständig geordneter Gewandung (und gerade diese durchaus nicht in den besondern Eigenthümlichkeiten jener altchristlichen Vorbilder) — dass wir hier in der That eine ihrer Vollendung sich annähernde Kunst zu sehen glauben.*) — Auch im Dome zu Halberstadt befinden sich Teppiche 8. mit gewirkten bildlichen Darstellungen romanischen Styles**), deren Zeichnung jedoch ungleich roher ist. — Von der 9. Gesammtmasse gewirkten und gestickten Zeuges, welches an festlichen Tagen z. B. in einer grossen Kathedrale zum Vorschein kam, giebt uns die Mainzer Chronik des Bischofes Conrad***) einen Begriff. Der Dom von Mainz besass um die Mitte des XII. Jahrhunderts so viel purpurfarbenes

*) Die Regierung der genannten Aebtissin zeichnet sich überhaupt durch eine merkwürdige Kunstblüthe aus, wie man z. B. an einem elfenbeinernen Reliquienkasten mit vortrefflichen Apostelfiguren sieht, dessen Boden — eine Silberplatte mit ausgezeichneten Niello's — Bild und Namen der Agnes enthält, nebst dem Beisatze, dass der Kasten in ihrem Auftrage gearbeitet worden sei.

**) Museum, 1833, No. 7. S. 53.

***) U. a. bei *Beatus Rhenanus, res german. etc.*

Tuch, dass man sein Inneres von oben bis unten vollständig damit bekleiden konnte; ferner Wandteppiche und Stuhlteppiche mit Stickereien von wunderbarer Schönheit; sodann andere welche den Boden und die Knieschemel bedeckten; die Altäre waren mit goldgestickten Tüchern überzogen, wovon eines bis auf 100 Mark an Golde werth war; unter den Messgewändern waren viele von Seide und von Sammt mit Gold und Edelsteinen, darunter ein violettes mit Fransen, Möndchen und Sternen von Gold, welches durch seine Schwere den stärksten Mann zu Boden drückte, u. s. w. — Leider veranlasste gerade dieser unermessliche Metallwerth nebst den in Menge angewandten Edelsteinen und Perlen die Zerstörung der schönsten Stickereien, und der kostbare Stoff hat sich auch hier als der gefährlichste Feind des Werkes selbst erwiesen.

1. §. 53. Die Emailarbeit dieser Zeit berührt unsere Aufgabe nicht näher, da sie fast nur die Ornamente, Friese, Gründe u. s. w. an goldenen Altartafeln und Reliquienkasten geliefert hat, während das Figürliche entweder plastisch oder doch nur in sehr einfacher Linearzeichnung dargestellt wurde. Dass das Email seit den römischen Zeiten in Gallien einheimisch und in Uebung geblieben, wird durch das in Tournay gefundene Schwert und die Mantelverzierungen des Frankenfürsten Childerich (Chlodwigs Vater) wahrscheinlich, welche einen rothen Glasfluss auf goldenem Grunde zeigen; auch die schon erwähnte Grabplatte Fredegundens hält gewissermassen die Mitte zwischen Mosaik
2. und Email. Doch scheint erst nach der karolingischen Epoche, ohne Zweifel von Byzanz aus, ein neuer Antrieb in diesem Kunstzweige geweckt worden zu sein; wenigstens beginnen jetzt wieder erweislich datirte Arbeiten, auch stimmt die Technik des abendländischen Emails, besonders seine tiefen leuchtenden Farben, mit dem echt byzantinischen (z. B. der Tafel von S. Marco) völlig überein, wenn auch der Auftrag roher und unbeholfener ist. Hie und da findet man Metallfiguren romanischen Styles, welche ganz oder

theilweise mit Emailfarben colorirt sind. Frühe schon erscheint die Gegend von Limoges als ein Mittelpunkt für alle Emailarbeiten. Nach der grossen Anzahl von derartigen Werken, welche sich am Niederrhein vorfinden, scheint auch dort dieser Kunstzweig eine namhafte Blüthe gehabt zu haben.

§. 54. Endlich hat das XII. Jahrhundert die ältesten 1. noch vorhandenen Werke der Glasmalerei hervorgebracht*). Ueber dem Ursprung dieser Kunstgattung liegt vor der Hand noch ein undurchdringliches Dunkel, indem es sich nicht ausmitteln lässt, wie lange man schon die Anfänge derselben, z. B. ein decoratives Spiel in der Zusammensetzung der Scheiben, diese oder jene bunte Farbe u. dgl. gekannt und benützt haben mag, bevor man das Geheimniss sämmtlicher wichtigern Farben besass und es auf Figuren und ganze Compositionen anwandte. Einzelne Glasfarben waren vielleicht noch aus römischer Zeit her im Gebrauche, und wir erfahren z. B. aus Anastasius, dass unter Papst Leo III. (um 800) die Chornische des Laterans Fenster von buntem Glase erhielt, in einer Zeit, wo jedenfalls noch an keine Glasmalerei zu denken ist**). Die älteste Urkunde, welche gewöhnlich auf letztere 2. bezogen wird, ein Brief des Abtes Gozpert von Tegernsee (983—1001) an einen Grafen Arnold, worin diesem dafür gedankt wird, dass er die bisher nur mit Vorhängen

*) Vgl. M. A. Gessert, Geschichte der Glasmalerei etc. von ihrem Ursprung bis auf die neueste Zeit. 1839. in 8. — Fiorillo, a. a. O. I. S. 197 u. f. — Eméric-David, a. a. O. S. 79. — Kunstblatt 1842, No. 101 u. f. und 1843, No. 102 u. f. (Thévenot: über Ursprung, etc. der G. in Frankreich.)

**) Eméric-David a. a. O. nimmt ohne Weiteres an, die Fenster der Kirchen hätten schon im X. Jahrhrhundert durchgängig gefärbtes Glas gehabt, was wir dahin gestellt sein lassen. Eine ebendort angeführte Stelle aus der (1052 abgefassten) Chronik von St. Bénigne in Dijon, welche ein Glasgemälde mit dem Martyrium der h. Paschasia als uralt erwähnt, scheint spätere Interpolation zu sein.

geschlossenen Fenster der Klosterkirche mit buntgemalten Scheiben (discolorum picturarum vitra) habe versehen lassen, — beweist strenge genommen nach dem damaligen Sprachgebrauch nur die Buntfarbigkeit; ebenso fällt ein anderes Zeugniss, dasjenige des Theophilus Presbyter, welcher die Bereitung der verschiedenen Gläser beschreibt, dahin, seitdem dieser Schriftsteller aus dem IX. oder X. Jahrhundert in den Anfang des XIII. verwiesen worden
3. ist. Gleichwohl behält jener ebengenannte Brief in Verbindung mit einigen andern Urkunden eine grosse Wichtigkeit. Wir erfahren, dass derselbe Abt Gozpert, ohne Zweifel durch das Geschenk Arnolds angeregt, bei Tegernsee eine Glashütte errichtete, welche bald auch auswärtigen Bestellungen zu genügen hatte; — höchst wahrscheinlich wurden nun auch hier Gläser von verschiedenen Farben verfertigt, und von da war der Uebergang zu einem mehr oder weniger vollständigen Glasmosaik nicht mehr schwierig. Wie jene Zeit sich in der Malerei mit dem Einfachsten, mit den Umrissen und mit wenig gebrochenen Farben begnügte, so mussten ihr auch in den Figuren dieser Fenster die Hauptlinien und die einfachen Farben hinreichend erscheinen. Anfangs mögen die einzelnen Glasstücke klein und die Bleifassung ziemlich roh gewesen sein, denn noch zwei Jahrhunderte später ist die Technik
4. in diesen Beziehungen wenig ausgebildet. — Jedenfalls muss der entscheidende Schritt zur figürlichen Darstellung schon ins XI. Jahrhundert fallen. Zu diesem Schluss berechtigt uns die Reihe von grossen historischen Glasgemälden, welche der Abt Suger um die Mitte des XII. Jahrhunderts in der neuerbauten Kirche von St. Denis durch herberufene Künstler verschiedener Nationen ausführen liess, ein Unternehmen, welches lange und sichere Uebung voraussetzt. Von zweien dieser Fenster giebt er in der oben erwähnten Schrift den Inhalt an; sie enthielten in verschiedenen Abtheilungen alttestamentliche Ereignisse mit symbolischen Bezügen auf neutestamentliche; irgendwo sah man auch

Paulus, welcher eine Mühle in Bewegung setzte, während die Propheten Kornsäcke herbeitrugen. In den wenigen erhaltenen Ueberresten sind die Figuren unbeholfen und fehlerhaft in der Zeichnung und erinnern an die Tapisserie de Bayeux; dagegen ist das Ornament vorzüglich. Andere Fenster dieser Kirche, welche die Thaten der Kreuzfahrer, die Eroberung von Nicäa, Jerusalem u. a. m. darstellten, sollen ebenfalls aus der Zeit Sugers gewesen sein. Ein besonderer Meister führte die Aufsicht über diese Prachtarbeiten, welche in der That noch alles Bisherige überbieten mochten. Fast von gleichem Alter sind vier Fenster 5. der Kathedrale von Bourges. — Kurze Zeit nach Suger sahen sich die strengen Cistercienser schon zur Polemik gegen die einreissende Fensterpracht bewogen.

Von deutschen Werken romanischen Styls sind noch 6. die Glasmalereien im Augsburger Dome vorhanden, welche die südlichen Fenster des Mittelschiffes ausfüllen und Gestalten von Heiligen darstellen. Ein höherer Aufschwung in dieser Gattung konnte erst im folgenden Jahrhundert eintreten, als mit der gothischen Baukunst auch die weiten und hohen Fenster Regel wurden.

Neben dem bisher behandelten romanischen Styl ent- 7. wickelt sich in Deutschland schon vor der Mitte des XIII. Jahrhunderts ein anderer, welcher bald allgemein vorherrschend wird. Doch hat sich in Handschriftbildern, die in klösterlicher Einsamkeit, den Neuerungen fern, gefertigt und ältern Mustern nachgebildet wurden, jener ältere Styl noch lange, bis tief in das XV. Jahrhundert erhalten. Es fehlt nicht an mannigfachen Beispielen für diese Thatsache*).

§. 55. Schliesslich ist hier zweier Kunstschriftsteller 1. des frühern Mittelalters in Kürze zu gedenken, welche zwar

*) Oeffentl. Bibliothek von Stuttgart, Bibl. 4, No. 40. — Hofbibliothek von München, Cod. lat. membr. c. p. No. 39; 40, a; 42; 49; 63; 84. — Vgl. Museum, 1834, No. 12, S. 89; No. 21, S. 165.

über Styl und Malerschulen nicht den geringsten Aufschluss geben, allein in der Untersuchung über das Alter der Oelmalerei so oft genannt worden sind, dass wir sie nicht gänzlich übergehen dürfen.

2. Der Eine, Aeltere, ist Heraclius. Sein Receptbuch: „liber de coloribus et artibus Romanorum" könnte leicht noch dem achten oder neunten Jahrhundert angehören; es enthält theils in Versen theils in Prosa fast lauter technische Vorschriften, welche möglicher Weise noch in der letzten spätrömischen Zeit in Anwendung kamen, vermischt mit einzelnen abergläubischen und magischen Recepten, die ein dunkleres Zeitalter verrathen *).

3. Ungleich bedeutender ist die Schrift des Theophilus Presbyter: diversarum artium schedula**), welche trotz

*) Zuerst (und u. W. seitdem nicht mehr) mitgetheilt von R. E. Raspe: a critical essay on oilpainting, London 1781 in 4., wo Heraclius 19 Seiten einnimmt. Seine Hexameter sind schlecht genug, aber noch nicht mittelalterlich; er klagt gleich Anfangs über die Schwierigkeit, nach dem Untergange der römischen Bildung die römischen Kunstmittel aufrecht zu halten. Der späteste Schriftsteller, welchen er anführt, ist Isidor von Sevilla (VII. Jahrhundert). Herkunft und Stand sind nicht mehr auszumitteln; von byzantinischem Einfluss ist keine Spur. (Auf Wandmalereien und Mosaik kömmt er freilich nicht zu sprechen). Die Erwähnung des Oeles als Bindemittel findet sich erst in den letzten beiden Capiteln und gerade diese könnten sehr wohl ein späterer Zusatz sein. Das letzte, über die Bemalung und Marmorirung von Säulen, ist interessant für die Geschichte der Polychromie. Bekanntlich sind oder waren in einigen deutschen Kirchen des Uebergangsstyles die Säulen marmorirt.

**) Zuerst bei Lessing: Beiträge zur Geschichte und Literatur, (Sechster Beitrag) Braunschweig 1781, S, 291 u f. — Stückweise nach andern Handschriften bei Raspe a. a. O. — Neuste Ausg. mit französ. Uebersetzung vom Grafen D'Escalopier: *Théophile, prêtre et moine*, Paris 1843, in 4. — In einer Handschrift hat der Verf. den Beinamen Rugerus. Die Hauptstellen über das Oel finden sich lib. I. cap. 18 und cap. 23; erstere bezieht sich ausdrücklich nur auf den einfachen Anstrich; letztere gesteht, dass das Oel nur dann bequem zu brauchen sei, wenn man es an der Sonne trocknen könne, sonst müsse man immer lange warten, ehe man mit einer zweiten Farbe (z. B. die Schat-

ihres zweiten Titels: tractatus Lombardicus doch ohne Zweifel einen Deutschen zum Verfasser hat. Nachdem der erste Herausgeber, Lessing, denselben in dem berühmten Tutilo von St. Gallen, also zu Ende des IX. Jahrhunderts aufzufinden glaubte, ist jetzt so viel als erwiesen, dass als Zeit der Abfassung der Anfang des XIII. Jahrhunderts anzunehmen ist*). Das Ganze besteht aus Recepten zur Goldarbeit, Sculptur und Malerei, wobei die Bereitung der Glasfarben eine beträchtliche Stelle einnimmt. Was die Anwendung des Oeles betrifft, so ist dieselbe nach den klaren Worten des Theophilus für jene Zeit wenigstens bei Tafelbildern nicht mehr zu läugnen; allein es verhält sich damit ungefähr wie mit dem Spitzbogen; sowie dieser lange Zeit vorhanden war ehe ein Spitzbogen styl entstand, so ist auch die Oelmalerei an sich ohne weiteres Interesse, so lange sie nicht den Farben jenen dauernden tiefen Lichtglanz verlieh, welcher allein die Dinge in ihrer Wirklichkeit darzustellen geeignet ist. Dieser Fortschritt wird ewig der flandrischen Schule verbleiben, wenn auch Hunderte von ältern italienischen und nordischen Bildern bei chemischer Analyse einen Oelgehalt ergeben sollten.

ten) hineinmalen dürfe. Wer rasch arbeiten wolle, der müsse sich statt Oeles mit dem Saft des Kirschen- und Pflaumenbaumes und mit Eiweiss begnügen. Vgl. auch cap. 25. Wahrscheinlich ist durchgängig Leinöl gemeint. — Receptbücher des spätern Mittelalters von ähnlichem Inhalt kommen noch hie und da vor.

*) S. in Didron's *Annales archéologiques*, Märzheft 1846, einen Aufsatz des Abbé Téxier: *l'orfévrerie au moyen-age*, worin diese Zeitbestimmung durch den im Werke vorausgesetzten Gesammtzustand der Kunst gerechtfertigt wird.

IV. Der germanische Styl.

A. Vom XIII. bis nach der Mitte des XIV. Jahrh.: Zeit des strengen Styles.

1. §. 56. Im XIII. Jahrhundert tritt in der nordischen Kunst ein neuer und von dem früheren verschiedener Styl auf. Das Starre, Strenge, Ernste, die traditionell überlieferten Bildungsformen verschwinden und machen einer weicheren Führung und einem eigenthümlichen Schwunge der Linien Platz. Die Gestalten verlassen ihre ruhige Stellung oder eckig schroffe Bewegung und nehmen etwas Graziöses in Haltung und Geberde an; die Falten fliessen weich, in langen Linien und Massen herab; die Gesichter erhalten die Andeutung eines lieblichen, häufig sentimentalen Ausdruckes, der zuweilen zwar nicht ohne Manier, insgemein jedoch auf eine schlichte, naive Weise hervortritt. Es ist der Beginn einer neuen künstlerischen Richtung, das Erwachen des subjektiven Gefühles des Künstlers, welches sich selber in den dargestellten Personen auszusprechen
2. strebt oder dieselben unbewusst durchdringt. Es ist dasselbe Princip, welches der italienischen Kunst des XIV. Jahrhunderts (wovon im nächsten Abschnitt) zu Grunde liegt. Dass dasselbe in der nordischen Kunst so viel früher herrschend wird, hat seinen Grund in den allgemeinen kulturgeschichtlichen Verhältnissen diesseits der Alpen. Hier (d. h. vornehmlich in Frankreich, England, den Niederlanden und Deutschland) entwickelt sich um den Beginn des XIII. Jahrhunderts die Blüthe jenes romantischen Elementes, welches das Leben nach allen Richtungen durchdringt und sich (was uns zunächst interessirt) sowohl in den zahlreichen Erzeugnissen einer selbständigen volksthümlichen Poesie, als insbesondere in dem Hervortreten eines neuen, des
3. sogenannten gothischen Baustyles ankündigt. Mit letzterem steht der Styl dieser neuen Richtung der Malerei im nächsten Einklange; er zeigt in dem typisch wiederkehrenden

Gesetz seiner Formenbildung ein ähnliches Formengefühl, wie sich in dem Charakter dieser gleichzeitigen Bauweise ausspricht. Denn im Allgemeinen ist auch hier zu bemerken, dass die malerische Darstellung dieser Periode in Bezug auf höhere Belebung, Individualisirung, Naturwahrheit ebenfalls noch eine untergeordnete Stufe einnimmt, dass dergleichen wenigstens in grösserm Maasse nur bei den spätesten Werken dieses Styles, gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts sichtbar wird und dass statt dieser höhern Eigenschaften eben mehr das Gesetz einer architektonischen Symmetrie vorherrscht. Der hierarchische Geist als Sieger der Welt suchte und fand damals seinen künstlerischen Gesammtausdruck in riesigen Kathedralen. Sculptur und Malerei mochten hier ihren höchsten Glanz entfalten, aber ihr Verhältniss zur Baukunst war das der vollständigsten Dienstbarkeit; es galt viel mehr einen Beitrag zum Ganzen, als eine Entwickelung ihrer eigenen, innern Antriebe. Billiger Weise mag man diess Verhältniss auch in der Benennung des betreffenden Styles ausdrücken. Es ist bereits in Gebrauch gekommen, den bisher üblichen aber wenig passlichen Namen des gothischen Baustils mit dem des „germanischen" zu vertauschen*), ebenso, wie diese Bezeichnung in Bezug auf die Architektur als durchaus erschöpfend und umfassend erscheint, wird auch der gleichzeitige Styl der bildenden Kunst am besten als germanischer Styl zu benennen sein.

Im XIII. Jahrhundert zeigt sich dieser germanische Styl in seinen Eigenthümlichkeiten noch auf eine mehr grelle, im Einzelnen der Caricatur sich annähernde Weise, wie solches überall bei neu hervorbrechenden Entwickelungsprocessen der Fall ist, wo es den Kampf mit einem frühern, durch Verjährung Berechtigten, gilt, und wie es hier durch die noch immer sehr befangene Technik und durch die somit erfolgte Anwendung der schärfsten, handgreiflich-

*) v. Rumohr: Italienische Forschungen, III., S. 170.

sten Darstellungsmittel natürlich nur erhöht werden musste. Im folgenden Jahrhundert mildern sich diese Uebertreibungen, und treten die künstlerischen Absichten der Zeit in einer ungleich reineren, edleren Weise hervor. Der Schluss dieses Jahrhunderts und der Beginn des folgenden feiert die
3. Blüthe des germanischen Styles. — Es scheint, als ob mit dieser Entwickelung auch eine Veränderung im äussern Dasein der Künstler vorgegangen wäre; bei dem bedeutenden Aufschwung der Städte geht die Kunst jetzt grossentheils in weltliche, bürgerliche Hände über, wenn sie auch daneben in Klöstern und Stiften fortlebt.

1. §. 57. In Frankreich, und zwar in dem nördlichen Theile des Landes, ist die eigentliche Entwickelung des germanischen Bausystems zu suchen; hier dürfen wir auch das erste Auftreten des germanischen Styles der Malerei vermuthen. Zwar stehen die französischen Miniaturen vom Anfange des XIII. Jahrhunderts offenbar hinter den deutschen zurück, allein die hohe Schönheit und relative Vollendung einer ganzen Reihe von Sculpturen an französischen Kathedralen seit der Mitte des XII. Jahrhunderts, welche mehr oder weniger dem neuen Styl angehören, berechtigt doch zu einem analogen Schlusse. Dahin gehören z. B. die ältern Bildwerke des Domes von Chartres, die vordern Sculpturen am Dom von Amiens, die Reliefs an der Binnenmauer des Chores von Notre Dame in Paris, und das ältere Nordportal der Rheimser Kathedrale*).

2. Wir würden vielleicht Wandmalereien von entsprechendem Werthe namhaft machen können und die Prioritätsfrage hier wie in der Architektur zu Gunsten Frankreichs

---

*) Für das wallonische Belgien gäbe das herrliche Taufbecken von St. Barthelemy in Lüttich, wenn es wirklich schon 1112 gearbeitet ist (wofür gute Beweise vorliegen), einen sehr frühen Anhaltspunkt, indem seine Reliefs, wenn nicht dem germanischen, doch einem sonst kaum vorkommenden überaus reinen und edeln romanischen Styl angehören. Vgl. Didron, *Annales archéol.* Juliheft 1846.

unzweifelhaft entscheiden müssen, wenn uns über die in den letzten Jahren entdeckten anscheinend „sehr alten" Fresken in den Domen von Auxerre und Autun, in den Abteien von Vézelay und Charlieu, in St. Jean zu Poitiers, S. Cécile zu Albi, Notre Dame in Puy, u. a. m. irgend genügende Nachrichten vorlägen*). — Mochte auch in den Kirchen germanischen Styles die Grösse und der bunte Schmuck der Fenster den Wandmalereien Platz und Licht schmälern, — man fuhr gleichwohl fort jede irgend dazu geeignete Stelle der Wände, oft auch die Gewölbe und hie und da selbst die als Pfeiler dienenden Säulenbündel mit heiligen Gestalten, wenigstens mit teppichartigen Ornamenten zu schmükken. In wie weit die neulichen Restaurationen letzterer Art in der Sainte-Chapelle zu Paris und im Chorumgang von St. Denis der einstigen Bemalung entsprechen, ist hier nicht weiter zu erörtern. Ausserdem gab es fortwährend an Kirchen und Klöstern ansehnliche Kreuzgänge, in Schlössern grosse Hallen zu verzieren, nur ist auch von diesen Arbeiten Weniges auf unsere Zeit gekommen. 3.

Auch über französische Tafelmalerei des germanischen Styles sind wir nicht besser unterrichtet. Der ganze Louvre enthält vielleicht kein einziges französisches Bild, welches älter wäre als das XVI. Jahrhundert (einige Arbeiten burgundischer Herkunft ausgenommen), sei es dass die Unglücksfälle Frankreichs im XIV. Jahrhundert diesen Kunstzweig besonders hemmten, oder, was wahrscheinlicher, dass die Periode des Classicismus und die Revolution ihren Ver- 4.

*) Man findet die eben gegebene Aufzählung in Didron: *Annales archéologiques*, Septemberheft 1845, unter den Mélanges. Zahlreiche andere Werke mögen noch über ganz Frankreich zerstreut sein, aber sie finden neben den Miniaturen und den Glasgemälden nicht die gehörige Gunst und Berücksichtigung. Ausserdem lässt sich die französische Kunstgelehrsamkeit bei Gegenständen des Mittelalters überhaupt nicht gerne auf eine eindringliche Schilderung des Styles und seiner Einzelheiten ein, so dass wir gerade hier eine empfindliche Lücke finden.

tilgungskrieg hier planmässiger und mit grösserm Erfolge durchführten*).

Dagegen sind Glasgemälde und Miniaturen massenweise erhalten, und auch von mittelalterlichen Teppichen mehr als in andern Ländern.

5. Die Glasgemälde des XIII. und XIV. Jahrhunderts zeichnen sich hier wie überall durch eine gewaltige Tiefe und Gluth der Farbe aus. Allerdings besass man nur eine beschränkte Anzahl von fast lauter ungebrochenen Farben**) und wusste nur ziemlich kleine Scheiben zu bereiten, sodass jedes Fenster die mühsamste Mosaikarbeit erforderte. Schatten und Modellirung wurden mit Schwarz aufgezeichnet und (oft nicht sehr solid) eingebrannt. Was jedoch diesen Arbeiten einen eigenthümlichen Werth giebt, ist der hohe ornamentistische Sinn in der Anordnung. Man gab dem Glasgemälde von Anfang an einen prachtvoll gesäumten Teppich zum Grunde, welcher gleichsam einen durchsichtigen Fenstervorhang vorstellte; auf diesem, von reichem Blattwerk eingefasst, entwickelten sich ähnlich einer Prachtstickerei die zahlreichen Medaillons mit den heiligen Geschichten und Legenden, welche hier wie an den Kirchenportalen verlangt wurden. Es war nicht zu vermeiden, dass die einzelnen Figuren dieser Medaillons ziemlich klein und die dargestellten Handlungen bisweilen undeutlich ausfielen; oft aber zeigt sich in den einzelnen Motiven ein Schönheitssinn, in der Anordnung der Gruppe eine Gemessenheit, welche den besten plastischen Werken dieser Periode nicht
6. nachsteht. Andere Glasgemälde stellen einzelne Heilige,

*) Das Museum im *Hôtel de Cluny*, wo sich jetzt altfranzösische Bilder finden sollen, war bei meiner Anwesenheit in Paris noch nicht sichtbar. — B.

**) Beiläufig muss hier erwähnt werden, dass die Glasmalerei des XIII. und XIV. Jahrhunderts ein Rosaroth für die nackten Theile besass, welches im XV. Jahrhundert fast völlig verschwindet, worauf ein gewöhnliches weisses Glas an dessen Stelle tritt. Erst im XVI. Jahrhundert beginnt wieder eine Fleischfarbe.

Propheten, Patriarchen, Vorfahren Christi etc. oft in Lebensgrösse, unter mehr oder weniger reichen Baldachinen auf ähnlichem Teppichgrunde vor. So lange die Glasmalerei nichts anderes sein wollte als eine Dienerin der Baukunst, wurde hier ein weises Gleichgewicht der Anordnung beobachtet; zwischen je zwei Steinstäbe des hohen Fensters kam nur je eine ruhig statuarische Gestalt zu stehen, den ganzen übrigen Raum aber füllte der prachtvolle Baldachin aus, hell leuchtend auf dem meist dunkeln (azurnen, purpurnen, smaragdnen etc.) Teppichornament. Erst später stellte man mehrere Figuren über einander oder drängte mehrere in eine Abtheilung, bis endlich, dem architektonischen Princip zuwider, eine ganze grosse Composition das Fenster einnahm, wobei man das unvermeidliche steinerne Stabwerk berücksichtigte so gut es ging. Im Allgemeinen nehmen die biblischen Geschichten und Legenden die untern, die grossen einzeln stehenden Figuren die obern Kirchenfenster ein, doch keineswegs ausschliesslich.

Die prachtvollsten französischen Glasgemälde*) germanischen Styles befinden sich in St. Denis, in den Kathedralen von Clermont, Bourges, Rheims, u. a. a. O. Die der letztgenannten Kathedrale, der Krönungskirche des alten Frankreichs, enthalten lange Reihen von französischen Königen und Erzbischöfen. Eine Anzahl merkwürdiger Medaillons in den Fenstern des Domes von Chartres stellen die verschiedenen Künstler und Arbeiter in ihrer Beschäftigung bei dem Bau und der Ausschmückung der Kirche dar. In der Sainte-chapelle zu Paris bestehen die ältern Glasgemälde (XIII. Jahrhundert) aus kleinen figürlichen Compositionen auf reichstem Teppichgrunde; die Fenster der Westseite sind aus späterer Zeit (um 1400) und zeigen

*) Prachtwerk: F. de Lasteyrie, *histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France.* — Einzelnes in sehr guten Abbildungen bei Didron, *Annales archéologiques*, an verschiedenen Stellen.

eine etwas freiere Entwickelung. Hauptsächlich um der Pracht seiner Fenster willen ist diess Gebäude sprichwörtlich geworden.

8. In der Miniaturmalerei war Frankreich während dieser Epoche allen andern Ländern voraus, nachdem noch in der romanischen Zeit die deutschen Miniaturen offenbar das Uebergewicht behauptet hatten. Paris war notorisch der Hauptplatz für diese Kunstübung des „Illuminirens“*) — ein bezeichnender Ausdruck, insofern die mit der Feder gezeichneten Umrisse bloss mit Deckfarben ausgefüllt oder colorirt, und dann die einzelnen Theile, die Züge des Gesichtes, die Gewandfalten u. s. w. meist nur linearisch in Schwarz drübergezeichnet wurden, worauf man höchstens noch einige Lichter aufsetzte. Erst vom XIV. Jahrhundert an werden helle, gebrochene Farben aufgelegt und mit der dunklern Localfarbe zarter verschmolzen. Die vielen Schwankungen in der Technik der Miniatoren seit dem V. Jahrhundert dürfen nicht zu sehr befremden, da in diesem Fache Einwirkungen und Traditionen aller Art sich mit dem unbeschränkten subjektiven Belieben kreuzten. Wurde doch bisweilen in Miniaturen selbst die Behandlungsweise der Glasmalerei mit ihren starken Bleicontouren nachgeahmt.

9. Unter den Handschriften der königl. Bibliothek zu Paris befinden sich mehrere der wichtigsten Denkmäler dieser Gattung.**) Eine französische Uebersetzung der Apokalypse (um 1250) zeichnet sich durch energisch-phantastische Erfindung und übertriebene Bewegungen aus; auch sind hier die Widersacher und Verruchten in der oben erwähnten carrikirten Weise durch krumme Nasen und weite

10. Mäuler kenntlich gemacht. — Ein bilderreicher Psalter

---

*) Dante, *purgatorio XI*, *Vs.* 80:

. . . . jene Kunst,
Die in Paris *alluminar* genannt wird.

**) Waagen a. a. O. III., S. 299 u. f.

(gegen 1300) zeigt auf interessante Weise das Bestreben, die alttestamentlichen Vorgänge zu unmittelbarer Verständlichkeit zu führen, indem Abraham und seine Krieger als gepanzerte Ritter, Melchisedek als würdiger Bischof mit Hostie und Kelch gebildet sind; meisterlich ist besonders die Zeichnung und Charakteristik der Thiere in Noah's Arche. — Das „Leben des heil. Dionysius" (gegen 1320) ist durch zierliche Ausführung, sinnvollen Ausdruck und einzelne sehr poetische Erfindungen bedeutend, wenn z. B. Dionysius als gottbegeisterter Autor am Pulte schreibt, während über ihm neun Engelchöre und die Personen der Dreieinigkeit erscheinen, oder wenn ihn nach seiner Enthauptung, da er sein Haupt in den Händen trägt, zwei Engel geleiten. — Flüchtiger sind die Miniaturen in einem von 1340 datirten französischen Gedichte: les voeux du paon. — Ein Codex des roman de la rose, im Jahr 1365 für den Herzog von Berry ausgeführt, zeigt in den Köpfen schon beginnende Individualität.*) Der um diese Zeit sich kund gebenden niederländischen Einwirkung auf den germanisch-französischen Styl werden wir am Ende dieses Abschnittes eine besondere Betrachtung zu widmen haben. 11. 12.

§. 58. **England** war in manchen geistigen Beziehungen allzu abhängig von Frankreich, als dass man, wie es scheint, seiner Malerei im XIII. u. XIV. Jahrhundert eine vollständige einheimische Originalität zuschreiben könnte. Enger noch als andere Gegenden des Abendlandes, welche damals in Theologie, höfischer Dichtkunst und kirchlicher Architektur französische Einflüsse aufnahmen, war das Inselreich auch durch Identität der vornehmern Sprache und Literatur und 1.

*) Andere französische Miniaturen vom Ende des XIII. Jahrhunderts theilt D'Agincourt Taf. 70 und 71 aus vaticanischen Handschriften mit; darunter eine für Clugny verfertigte Weltgeschichte, mit Bildern von sehr strengem germanischem Styl, anderes aus Reimchroniken u. s. w. Bei einer vor lauter Unbeholfenheit bisweilen wahrhaft skurrilen Einzeldarstellung lassen sich doch die edlen Grundzüge des germanischen Styles nicht verkennen.

durch die engsten politischen Beziehungen mit Frankreich verknüpft, und so mag wohl auch seine Malerei als eine Tochter der französischen zu betrachten sein.

2. Nun lässt es sich durchaus nicht bezweifeln, dass dieselbe an Wänden wie auf Tafeln von zahlreichen Händen geübt wurde, und man kennt z. B. bloss aus der Zeit König Heinrichs III. (1216—1272) wenigstens zwanzig Zahlungsbefehle an den königlichen Schatz für Gemälde verschiedener Gattungen, für Fresken in der königlichen Kapelle zu Woodstock, für Glasgemälde in der St. Johanniskapelle, für Oelgemälde im Zimmer der Königin zu Westminster, für die „Geschichten Alexanders" im Zimmer der Königin zu Nottingham, für Miniaturen einer Handschrift, welche die Geschichte eines Kreuzzuges darstellte, u. a. m.*) Wenn man dabei die ewigen Geldverlegenheiten König Heinrichs und die gleichzeitige Macht und den Reichthum der englischen Kirche erwägt, so lässt sich annehmen, dass die genannten Werke nur den schwächsten und geringsten Theil der damaligen Kunstproduction ausmachten. In Ermangelung anderweitiger genügender Nachrichten über Fresken, Glasgemälde u. s. w. aus jener Zeit sind wir jedoch auch hier bei Erörterung des Styles auf die Miniaturen der

3. Handschriften beschränkt. Ein „Leben der Einsiedler" (vom Ende des XIII. Jahrhunderts), in der königlichen

---

*) Man findet diese Notizen im Texthefte zu D'Agincourt, Malerei, deutsche Ausg., S. 139. Dass es sich bei den Oelgemälden in Westminster nicht etwa um einen blossen Anstrich, sondern um Figuren handelte, beweist ausser der bedeutenden Bezahlung auch der Plural *picturae* und die Bezeichnung des betreffenden Künstlers Odo als Goldschmied; denn von einem solchen wäre sicher keine einfache Stubenmalerei verlangt worden. Die Gemälde in Nottingham stellten wohl nicht, wie Walpole glaubte, die Geschichte Alexanders von Schottland, sondern diejenige Alexanders des Grossen dar, welche auch bei den damaligen Poeten ein mehrfach behandelter Gegenstand gewesen ist. Ob der Hofmaler Heinrichs III., Willielmus Florentinus, wirklich aus Florenz war oder seinen Beinamen von einem der vielen Klöster des heil. Florentius hatte, lassen wir dahin gestellt.

Bibliothek zu Paris zeigt freilich nur eine rohere und flüchtigere Nachahmung französischer Arbeiten; ebenso ist in den Miniaturen des XIV. Jahrhunderts zwar ein entschiedener germanischer Styl zu erkennen, aber mehr in Aeusserlichkeiten und Uebertreibungen (z. B. der Körperlänge) als im geistigen Gehalt. *) Von den Glasgemälden werden 4. besonders diejenigen des Domes von York gerühmt, welche John Thornton in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts fertigte.

§. 59. In den Niederlanden dagegen zeigen sich jetzt 1. die Anfänge einer Kunstblüthe, welche in den folgenden Perioden diese Gegenden zum wichtigsten Kunstlande des Nordens erheben sollte. Dass flandrische Grafen den Thron von Constantinopel einnahmen, hatte jetzt für die schon sehr entwickelte niederländische Malerei keine Bedeutung mehr; statt byzantinische Kunstübung von den unterworfenen Griechen anzunehmen, verpflanzten die Kreuzfahrer des Jahres 1204 vielmehr ihren einheimischen Kunststyl nach Griechenland und seinen Inseln, was sich wenigstens in Betreff der Architektur beweisen lässt. Schon waren um jene Zeit die Tafelmaler von Maestricht gleich jenen von Köln sprichwörtlich geworden, und man hat nicht mit Unrecht darauf aufmerksam gemacht, dass die wahrscheinliche Vaterstadt der spätern Stifter der altflandrischen Schule, Maaseyck, nur wenige Stunden weiter stromabwärts liege. Allerdings hat sich ausser den Miniaturen nur sehr wenig

---

*) Waagen a. a. O. I, S. 140. — Mehr durch den Inhalt als durch den (ziemlich plumpen germanischen) Styl ausgezeichnet erscheinen die Miniaturen einer vaticanischen Handschrift der Tragödien des Seneca, welche um 1300 von einem englischen Dominicaner, Nicolaus Treveth, verfertigt wurden. Das bei D'Agincourt (Malerei, Taf. 72) mitgetheilte Specimen giebt eine ungefähre Idee von der Anordnung damaliger Bühnen: die Mitte eines Halbkreises nimmt der gekrönte Dichter in seinem Souffleurkasten ein; links die handelnden Personen, rechts der Chor, dem Halbrund entlang die Zuschauer. Die Initialen der Handschrift bestehen zum Theil aus burlesken Figuren.

Niederländisches aus dieser Zeit erhalten; nachdem die Städte schon im XIII. Jahrhundert eine grosse Bedeutung errungen, entwickelten sie sich in der spätern Zeit des folgenden Jahrhunderts rasch zu glänzenden Centralpunkten des nördlichen Abendlandes, wobei die ältern Kirchen und Stadthäuser sammt ihrem Schmuck den prachtvollsten Neubauten Platz machen mussten. Von da bis zu Ende des XVII. Jahrhunderts dauerte eine rastlose Kunstthätigkeit, welche wohl geeignet war, die Incunabeln der Malerei in Schatten zu stellen; das Uebrige aber that der Bildersturm
2. von 1566 und die französische Revolution. — Ein Wandgemälde des XIII. Jahrhunderts (nach 1228?) findet sich im Refectorium des Hospitals la Biloque zu Gent, an der Oberwand über der jetzigen Decke; der segnende Christus thronend neben der anbetenden Maria, hinten drei Engel welche einen Teppich halten, alles roh und mit starken Umrissen, aber nicht ohne Streben nach Würde und Schönheit. — Um ein Jahrhundert neuer (1322) ist die lebensgrosse, kniende Gestalt des Grafen Robert de Bethune zu
3. St. Martin in Ypern, jetzt stark restaurirt*) — Von den gewirkten und gestickten Teppichen, welche schon frühe in dem flandrischen Arras verfertigt wurden und daher den Namen Arrazzen erhielten, ist kein erweisliches Stück erhalten welches älter wäre als das XV. Jahrhundert; welchen Aufgaben man sich übrigens schon früher gewachsen fühlte, beweisen die Arrazzen mit der Geschichte Alexanders des Grossen, welche Herzog Philipp der Kühne von Burgund
4. im Jahre 1397 an Sultan Bajazeth schickte. — Niederländische Tafelbilder germanischen Styles sind wenigstens sehr selten. Die Akademie von Antwerpen besitzt in ihrer sonst so reichen Sammlung altbelgischer Werke ausser einer (kleinen) Krönung der Maria bloss eine Darstellung des Gekreuzigten mit Maria, Johannes und dem Donator auf damascirtem Goldgrunde mit der Jahrzahl 1363; eine Kreuzabnahme in

*) Vgl. Passavant's Beiträge etc. Kunstblatt 1843, No. 54.

der (jetzigen) Kathedrale zu Brügge, ebenfalls auf Goldgrund, zeigt Ausdruck und scharfe, sprechende Züge, namentlich in der schmerzvollen Maria. Die Behandlung ist in diesen Bildern minder zart, die Umrisse derber, die Schatten etwas schwerer als in den gleichzeitigen kölnischen Gemälden; sonst zeigen sie den entwickeltern germanischen Styl in all seinen Eigenthümlichkeiten. — Auch hier weisen uns 5. die Miniaturen den sichersten Weg. Auf merkwürdige Weise offenbart sich darin eine Vorahnung der realistischen Kunst des XV. Jahrhunderts; diese Arbeiten unterscheiden sich nämlich von den französischen, mit welchen sie auf einem und demselben Boden stehen, durch ein deutliches Streben zum Individualisiren, durch grössere Naturwahrheit, bedeutendern Reichthum an launigen Erfindungen, sorgfältigere Schattenangabe und frischere und mannigfaltigere Farben.*) Ein Psalterium der Bibliothèque des Ducs de Bourgogne zu Brüssel, um 1300 illuminirt, gehört hieher; wahrscheinlich auch das im Jahre 1350 von dem Miniator Nicolaus Flamel ausgemalte Livre des merveilles du monde, u. a. Werke mehr, von welchen wir keine nähere Kunde haben.**) Eine neue, noch bedeutendere Fortbildung des germanischen Styles in den niederländischen Miniaturen seit der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts versparen wir auf den Schluss dieses Abschnittes.

§. 60. In Bezug auf Deutschland endlich entsteht die 1. Frage, ob der germanische Styl in der Malerei theilweise auf französischer Einwirkung beruhe, wie in der Architektur. Im Ganzen spricht mehr dagegen als dafür, selbst wenn Frankreich, wie oben angedeutet, die zeitliche Priorität für sich in Anspruch nehmen dürfte. Jenen frühgermanischen Sculpturen französischer Cathedralen hat Deutschland einzelne spätromanische aus dem XII. Jahrhundert oder dem Anfang des XIII. entgegenzusetzen, wie z. B. die goldne Pforte zu

*) Waagen a. a. O. III, S. 307.

**) Vgl. Rathgeber a. a. O. S. 28.

Freiberg, die Kanzel und den Altar der Kirche zu Wechselburg (Königreich Sachsen), die Reliefs an den Chorschranken der Michaelskirche zu Hildesheim, u. a. m., — Werke, deren Styl in seiner Freiheit und Schönheit keiner germanischen Sculpturarbeit nachsteht, wenn er auch in seinen Aeusserlichkeiten davon abweicht. Auch der germanische Styl tritt wenigstens nicht viel später auf als in der französischen Plastik, und zeigt sich schon sehr vollendet in den Sculpturen der Liebfrauenkirche in Trier (1227—1244) und der gleichzeitigen Elisabethkirche zu Marburg. Jedenfalls und ganz unläugbar hat eine einheimisch-deutsche, mit der französischen parallele Entwicklung statt gefunden, sodass der französische Einfluss, wo er überhaupt sich geltend machte, nur als sekundäres Element hinzutrat. Geistige Richtungen und Bildungszustände — die Bedingungen der Kunst — waren auf jenem Höhenpunkte des Mittelalters beiden Ländern so gemeinsam, dass wenigstens für die Malerei das eine nicht nothwendig durch das andere bestimmt worden sein muss. Die Analogie des germanischen Baustyls, welcher allerdings aus Frankreich kam, entscheidet hier nicht, weil in diesem Fache die Art der Ueberlieferung ganz andern Gesetzen folgt. Wenn wir uns hier mit Schlüssen statt mit Thatsachen behelfen müssen, so liegt der Grund darin, dass die geschriebene Kunstüberlieferung in diesem grossen und überreichen XIII. Jahrhundert schweigsamer und dürftiger ist, als vielleicht in irgend einem der vorhergehenden seit der römischen Zeit.

2. Wandmalereien des germanischen Styles sind zwar in Deutschland noch an vielen Orten vorhanden, aber fast ohne Ausnahme in höchst fragmentarischer Gestalt, übermalt oder überweisst, oft auch von Bilderstürmern zerhackt. Die malerische Technik jener Zeit war überdiess schon an und für sich nicht so beschaffen, dass die Farben auf Jahrhunderte hinaus den Einwirkungen der Luft widerstanden hätten, wie denn z. B. nicht selten ohne weitere Unterlage auf feuchten Sandstein u. dgl. gemalt wurde. Wenn man

hienach einen überraschenden Eindruck fast nirgends erwarten darf, so zeigt sich doch bei näherer Betrachtung eine Fülle von schönen Motiven und sinnvollen Zusammenstellungen. Die Praxis ist meist sehr einfach; für Formen und Umrisse begnügt man sich mit dem Nothwendigen und auch in den Farbenübergängen ist die grösste Sparsamkeit bemerklich, sodass mehrere dieser Werke flüchtig colorirten Zeichnungen ähnlich sehen. Erst gegen Ende dieser Periode zeigt sich auch hier eine reichere und zierlichere Behandlung, welche mehr derjenigen der Tafelmalerei entspricht.

Die meisten und wichtigsten Ueberreste dieser Gattung 3. gehören wiederum der Umgegend von Köln an. In der Taufkapelle der dortigen St. Gereonskirche sieht man an der nördlichen Wand die grossen, halbverblichenen Gestalten der hh. Laurentius und Stephan im Diakonengewand, welche vielleicht noch vor der Mitte des XIII. Jahrhunderts ausgeführt sind. Es ist die letzte Entwickelungsstufe des romanischen Styles, aber mit einer sehr bemerkbaren Neigung zu den charakteristischen Typen des germanischen. Die Grösse der Linien, der Schwung und der schöne Wurf der Gewänder zeigen, dass das starr Ornamentistische der vorhergegangenen Epoche bereits überwunden ist. — Auch 4. die Lünette der Hauptthür jener Kirche ist von aussen und von innen mit Malereien geschmückt (dort Christus zwischen Heiligen, hier Christus zwischen Engeln die zum Weltgericht blasen) welche noch etwas älter sein mögen, jedoch allzusehr aufgefrischt sind, um ein sicheres Urtheil zu gestatten. Schon entschiedener zeigt sich der germanische Styl in einzelnen Figuren, welche in der Crypta derselben Kirche, ferner in St. Ursula (an der Wand über dem grossen westlichen Bogen), und in S. Severin (Erasmuskapelle) zu erkennen sind. Dieselben mögen der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts angehören, und ebenso auch eine fast erloschene Kreuzigung am Architrav des Südportals der Pfarrkirche zu Andernach.

Ein höchst bedeutendes Werk, dessen Entstehungszeit 5

mit Wahrscheinlichkeit um das Jahr 1300 zu setzen ist, hat bis ins verflossene Jahr bestanden und ist wenigstens in guten Copien gerettet: die Malereien der Deutschordenskapelle von Ramersdorf bei Bonn.*) Den Wänden der Seitenschiffe entlang sah man statuarisch gehaltene Heiligenbilder auf blauem Grunde, unter Baldachinen, wie sie damals in sehr vielen Kirchen die Mauern unterhalb der Fenstern geschmückt haben mögen. Ungleich wichtiger waren die Malereien an den Kreuzgewölben der drei Schiffe (welche, wie in mehreren Deutschordenskirchen, dieselbe Höhe hatten) und in den drei Chornischen; sie scheinen einen bestimmten Gedankengang dargestellt zu haben, der sich aber nicht mehr mit Sicherheit errathen lässt, weil das wichtigste Gewölbe und das Altarbild (auf welches sich doch alles Uebrige bezog) fehlten und die Malereien der Hauptnische keine ganz vollständige Deutung zuliessen. Im vordersten Gewölbe des Mittelschiffes und in den nächst anstossenden Abtheilungen der Gewölbe der Seitenschiffe sah man das jüngste Gericht, eine Darstellung welche bekanntlich im spätern Mittelalter sehr oft die Gegend zunächst dem Haupteingang der Kirchen, z. B. die Lunette des Portals, oder das grosse Fenster über demselben einzunehmen pflegte, als gewaltigste Anmahnung von Seiten der seligmachenden und verdammenden Kirche an das Volk. Christus thront als Weltrichter mit aufgehobenen Händen, das Haupt von starken Locken umwallt, umgeben von Engeln mit Marterwerkzeugen, flehentlich um Gnade angerufen von Maria und Johannes; über den Auferstehenden schweben auf feurigen Wolken Engel mit Posaunen; den Seligen öffnet ein Engel die Pforten des Himmels, wo

*) Vgl. einen Aufsatz von C. Schnaase: „Die Kirche zu Ramersdorf", in G. Kinkel's Taschenbuch „Vom Rhein", Jahrgang 1847, S. 191. Die Kapelle, gegenwärtig abgebrochen, wird auf dem Bonner Kirchhof neu aufgebaut. Die Copien von Hohe sind von der Verwaltung des königl. Museums in Berlin erworben worden.

abermals Christus auf dem Thron gebildet ist, in seinem Schoosse zwölf gerettete Seelen; ein anderer Engel treibt die Verdammten mit geschwungenem Schwerte nach der Hölle, wo Satan und seine Dämonen sie martern; weiterhin, indem die Darstellung schon in das folgende Gewölbe übergreift, erlegt der Erzengel Michael den Drachen. Da nun das Ganze in so viele besondere Scenen mit verschiedenen Standpunkten zerfiel, als Gewölbekappen vorhanden waren, so konnte es allerdings nicht den Eindruck machen, welchen eine zusammenhängende Composition hervorbringen würde, bietet aber im Einzelnen manches höchst Bedeutende. Die Innigkeit der Flehenden oder Anbetenden, die Würde des Weltrichters, die Kraft des siegenden Erzengels ist vortrefflich gelungen; von wahrhaft furchtbarem Aussehen aber ist der kolossale Höllenfürst mit seinen gewaltigen, feuerrothen Fledermausflügeln und seinem schrecklichen Antlitz. Hier wie in manchen ähnlichen Darstellungen des Mittelalters bestehen, beiläufig gesagt, die Seligen meist aus Handwerkern und Landleuten, die Verdammten aus vornehmen Frauen, Fürsten, Rittern und Nonnen. Das zweite Gewölbe enthielt (mit Ausnahme des schon erwähnten S. Michael) die Krönung der heil. Jungfrau, musicirende Engel und (in den Seitenschiffen) die hh. Catharina und Elisabeth. In dem darauf folgenden dritten Gewölbe waren die Gemälde (ohne Zweifel bei einer spätern Restauration) durch ein blaues Feld mit Sternen ersetzt; doch lassen die Darstellungen in den Seitenschiffen — Auferstehung und Himmelfahrt — etwa schliessen, dass Christus zur Rechten Gottes sitzend u. a. Darstellungen der himmlischen Herrlichkeit einst diese Stelle eingenommen. Bei der Auferstehung sitzt Christus segnend, in der Linken das Kreuzpanier, auf dem Grabe, neben ihm Engel und heilige Frauen; bei der Himmelfahrt umgeben den Oelberg die Apostel und Maria in schwebender Haltung. In den beiden anstossenden Nebenchornischen waren (von neuerer Hand, doch wohl auf Grundlage des Aeltern) unterhalb einiger statua-

rischen Heiligenbilder die Darstellungen der Passion, links die Kreuzigung und die Schmerzensmutter mit dem Leichnam ihres Sohnes, rechts Kreuzabnahme und Grablegung angebracht. Von den sehr zerstörten Wandbildern der Hauptnische und ihres Vorraumes waren noch die Visitation und die Geburt Christi zu erkennen, welchen wahrscheinlich die Verkündigung und die Anbetung der Könige gegen-
6. überstanden. Endlich enthielt die Halbkuppel der Hauptnische eine Darstellung Gottes des Weltschöpfers; ein Gegenstand, welcher der abendländischen Kunst nie fremd gewesen war. Ein ähnliches, oben erwähntes, Gemälde in der Chornische der Abtei Fulda, vom Ende des X. Jahrhunderts, war mit einer Inschrift umgeben, welche die Hauptfigur gradezu als „den alten Urgrund der Zeiten", als „Quelle aller Dinge" bezeichnete.*) Ebenso mochte auch im vorliegenden Falle dieser Gegenstand als der höchste und feierlichste von allen für den heiligsten Raum des Gebäudes aufbehalten sein, und wir hätten dann einen gesteigerten Gedankengang, welcher mit dem letzten Geschick der Menschheit begönne, dann zur Fürbitterin Maria, von dieser zur irdischen Geschichte des Erlösers und endlich zu der Fülle der Gottheit überginge; die Heiligengestalten an den Wänden würden dann als Sinnbilder der sichtbaren Kirche das Ganze abschliessen. Jedenfalls war die Darstellung in der Halbkuppel, soviel die Zerstörung davon übrig gelassen, von höchst eigenthümlicher Art. Ueber die Bedeutung der aufrecht stehenden, bekleideten, männlichen Hauptfigur konnte kein Zweifel walten, während die umgebenden Figuren, ein weisser Bär, eine Schlange, ein Stier und eine vierte unkenntliche, eine bedeutende Schwierigkeit erregen. Wahrscheinlich sollten sie die Elemente versinnlichen, der Bär das Wasser, die Schlange (als Salamander) das Feuer, der Stier die Erde, und das vierte Thier (etwa

*) *Clausula, fons rerum, dominans antiqua dierum, etc.* S. Fiorillo a. a. O. I, S. 52.

ein Vogel) die Luft.*) Auf diese Weise wäre zugleich die erste Schöpfung in Parallele gesetzt mit der zweiten, nämlich der Erlösung; doch überwog ohne Zweifel die Absicht, den Herrn aller Dinge am letzten Abschluss der ganzen Bilderreihe in grossartiger Weise vorzuführen. — Die Behandlung ist durchweg leicht und beinahe skizzenhaft, die Auffassung der Menschengestalt ziemlich conventionell und auf das Lange und Magere gerichtet; von genauerer Durchbildung ist überhaupt keine Rede. Dagegen zeugt, wie in so manchen Arbeiten dieser Periode, das feine Oval der Köpfe, der Ausdruck in den Geberden, und ganz besonders die Gesammtumrisse der Körper von lebendigem Sinn für Schönheit und Anmuth. Die schwebende Haltung mancher Gestalten, die Innigkeit der Flehenden und Anbetenden, der freie Schwung in den Gewändern, ja die leichte, hingeworfene Ausführung selbst verliehen diesen Malereien einen Reiz, welcher den Werken einer entwickeltern Zeit nicht selten abgeht. 7.

§. 61. Einen ähnlichen, vielleicht in gewissen Einzelheiten mehr durchgebildeten Styl zeigt die sehr umfassende malerische Dekoration im Chor des Domes zu Köln, welche meist um die Zeit der Einweihung desselben (1322) entstanden sein mag. Fast alle Flächen, die sich im Innern des Gebäudes zu bildlichem Schmuck eigneten, sind auch dazu benützt worden, und wenn irgend ein Gebäude einen Beweis giebt, wie viel Farbe und Formen auch das spätere Mittelalter in seinen Kirchen nicht bloss vertrug, sondern verlangte, so ist es dieses, obschon das Meiste von diesen Malereien nur noch in schwachen Ueberresten vorhanden und desshalb Vieles in den letzten Jahren neu gemalt ist. Allein mit Ausnahme der Glasgemälde (wovon unten), welche überhaupt nur im Einklang mit dem Gebäude selbst ihre Pracht in vollstem Masse entwickeln konnten, hat sich die Archi- 1.

*) Vgl. Schnaase a. a. O. S. 210. In dem Gemälde zu Fulda nahmen die vier Zeichen der Evangelisten diese Stelle ein.

tektur gegen die Malerei fast als eine harte Herrin bewiesen. Weit entfernt, ihr eine bedeutendere Wandfläche etwa absichtlich zu schaffen, hat sie selbst die wenigen Flächen, welche dem architektonischen Princip unbeschadet hätten glatt bleiben können, streng durch Stabwerk gegliedert. Die Malerei fügte sich und erkannte ihre Aufgabe darin, zur Harmonie des Ganzen beizutragen, nicht sich dem Ganzen zum Trotz geltend zu machen.

2. Nur ein grosser Flachraum bot sich dar: die einstweilige Nothmauer, welche das vollendete Chor von dem im Bau begriffenen Schiffe trennte. Es bezeichnet den produktiven Sinn jener grossen Zeit, dass man selbst diesen zu baldigem Abbruch bestimmten Platz mit Wandgemälden versah, wenn man auch hiezu nicht gerade die bedeutendste künstlerische Kraft verwandt haben wird. Die Gemälde stellen einen grossen thronenden Heiland von würdiger Auffassung und die noch bedeutend kolossalern Gestalten des Petrus und Paulus dar. Die Ausführung war vor der Renovation sehr einfach, beinahe roh. — Dasselbe gilt von einem grossen Medaillon mit dem Brustbilde Christi, hoch an der Gewölbemuschel des Chores, welcher als rohe Dekorationsarbeit gemalt und schon restaurirt auf unsere
3. Zeit gekommen zu sein schien. — Anders aber verhielt es sich mit den kolossalen Engelsgestalten, welche die grossen Bogenfüllungen unter der Fenstergalerie des Chores einnahmen. Singend, musizirend, Weihrauchfässer schwingend, schienen sie gleichsam das im Sakrament des Altars beschlossene Mysterium zu verherrlichen. In den allerdings nur geringen Spuren welche man bei Wegnahme der Tünche vorfand, konnte man bei grosser Einfachheit der Praxis doch eine grossartig germanische Anlage, nicht minder auch die geschickte Ausfüllung des Raumes und das glückliche Verhältniss zu der architektonischen Gesammtwirkung bewundern, ein Vorzug welchen die neuerlich von E. Steinle darüber gemalten Engelsfiguren bei aller Schönheit in Formen und Intentionen doch nicht völlig wieder erreicht

haben. — Endlich sind auch die Brüstungswände des Chores 4. von innen und von aussen mit Malereien bedeckt, welche zwischen das reliefartig vorspringende Stabwerk hineingemalt und gegenwärtig als das bedeutendste erhaltene Werk dieser Art in Deutschland zu betrachten sind. Diejenigen der Innenseite, über den Chorstühlen, waren Jahrhunderte hindurch bedeckt und geschützt durch gewirkte Tapeten und ihre lichten Temperafarben fanden sich desshalb bei der Restauration des Domes in überraschender Frische vor, haben aber seitdem durch den Zutritt der Luft gelitten. Die Gemälde bilden — unter Baldachinen, auf Teppichgründen — ansehnliche Cyclen bildlicher Darstellungen aus der Geschichte der Maria, der heil. drei Könige, des Papstes Silvester, u. a. m. nebst Reihen kleinerer Figuren, alles in einem schon bedeutend entwickeltem germanischen Styl; die Geberde ist theilweise zu freier Naivetät durchgedrungen; in den noch typisch gebildeten Köpfen verräth sich schon ein glückliches Streben nach Charakteristik und selbst nach momentanem Ausdruck. Die zum Theil grossartig geordneten Compositionen, welche den gleichzeitigen des Giotto nicht sehr ferne stehen, füllen wiederum die schwierigen gegebenen Räume geschickt aus, wenn auch mehrfach in bedeutender Figurenfülle. Aehnlichen Styl zeigen die 5. höchst verdorbenen Malereien der Aussenseite gegen den Chorumgang, welche in gleicher Höhe selbst um die aus Säulenbündeln bestehenden Chorpfeiler, zwischen denen die Brüstungswände angebracht sind, umhergeführt waren. Einzelne Farbenspuren finden sich überdiess an den Wänden mehrerer Kapellen des Chorumganges.

§. 62. Wenn man nun füglich annehmen darf, dass die 1. meisten grössern Dome jener Zeit ein ähnliches System von Malereien besassen, so könnte es befremden, dass so wenig davon übrig geblieben ist, indem sich bis jetzt in keiner andern Kathedrale auch nur annäherungsweise eine entsprechende malerische Verzierung nachweisen lässt. Allein abgesehen von der ganz speciellen Feindschaft späterer Zeiten gegen

die alten Wandbilder giebt schon die Technik z. B. der letztgenannten Malereien im Kölner Dom einen beinahe genügenden Aufschluss, indem die Farbe höchst unhaltbar ohne weitere Grundirung auf den blossen Stein aufgetragen war. Nun wurde aber bei wichtigern Kirchen der germanischen Zeit so viel als möglich mit Quadern gebaut und das blosse Mauerwerk, auf welchem die Farben viel besser hafteten, geflissentlich vermieden, sodass die meisten Malereien unhaltbar und vergänglich ausfielen. In mehr als einem Falle musste noch in den letzten Zeiten des Mittelalters durch Uebermalungen nachgeholfen werden, welche bisweilen den Styl ihrer Zeit an die Stelle des ursprünglichen setzten. — Dagegen sind in den mehr aus Mauerwerk bestehenden Kirchen zweiten Ranges eine grosse Menge einzelner Ueberreste erhalten, namentlich an den in die Mauern hineintretenden Grabnischen, an Wänden und Gewölben kleinerer Kapellen u. s. w.; Fragmente welche zum Theil in ihrer Vereinzelung allerdings ziemlich bedeutungslos sind, und bis jetzt fast sämmtlich der genauern Untersuchung entbehren. Vielleicht würde sich bei näherer Nachforschung keine einzige Kirche gänzlich von Wandmalereien entblösst finden, allein nicht minder wahrscheinlich ist, dass die durchgängige Bemalung, wie sie früher Sitte gewesen, zugleich mit dem romanischen Styl zu Ende gegangen war. Die Kirchen selbst der niedern Orden und der geringern Pfarreien, waren jetzt im Durchschnitt so grossräumig, dass man sich mit der Dekoration einzelner, oft ganz nach Willkür gewählter Stellen begnügen musste, zumal da die Glasgemälde des Chores öfter alle überschüssigen Mittel in Anspruch nehmen mochten. Grosse geschichtliche Darstellungen in einzelnen Kreuzgängen der Stifte und Klöster gewähren, wie wir sehen werden, der Kunstgeschichte einen nicht unwichtigen Ersatz.

§. 63. Einige Ueberreste aus andern Gegenden Deutschlands, welche theilweise zu den bedeutendern ihrer Gattung gehören, mögen hier in Ermangelung anderweitiger Nachrichten

in Kürze aufgezählt werden. — In der Crypta des Münsters zu Basel hat sich u. a. Darstellungen an einer Wand eine Geisselung Christi und an dem vordersten Gewölbe eine Anbetung der Könige, eine Flucht nach Aegypten, u. a. m. erhalten, wahrscheinlich erst um 1360 gemalt, aber in einem sehr strengen und primitiven germanischen Style und mit Beschränkung auf zwei Farben: meergrün und goldgelb. — Am Nordportal des Freiburger Münsters sieht man in der Lunette eine Mutter Gottes zwischen Heiligen, welche wohl noch dem XIII. Jahrhundert angehört. Leider sind die Malereien der Vorhalle dieses Gebäudes, welche mit der bekannten Reihe von zierlichen germanischen Statuen ein symbolisches Ganzes gebildet haben mögen, gänzlich verblichen. — In der Waldkapelle zu Kentheim an der Nagold im Schwarzwald*) lassen sich an den Wänden und am Gewölbe des Chores uralte, wahrscheinlich noch dem XIII. Jahrhundert angehörende Fresken auf blauem Grunde erkennen: über dem Chorbogen eine Verkündigung, am Gewölbe ein thronender Christus und die Zeichen der Evangelisten in fünf Medaillons, an der Hinterwand wiederum Christus, mit erhobener Rechten, neben ihm in Anbetung kniend rechts Moses mit den Gesetztafeln, links Johannes der Täufer das Agnus Dei darreichend; eine erhabene Allegorie des alten und des neuen Testamentes. Die Gestalten sind zwar übermässig schlank, die Köpfe sehr gross gebildet, und Manches ist unförmlich und steif ausgefallen, allein die Auffassung im Ganzen ist nicht ohne Würde und Grösse, besonders in der mächtigen Gestalt des auf dem Regenbogen thronenden Erlösers in weissem Gewande und rothem Mantel; als künftiger Weltrichter erhebt er in strengem Ernste die Rechte segnend, die Linke abwehrend; aus seinem Munde geht ein doppeltes Schwert. — Die kleine

*) Ueber diese und die folgenden schwäbischen Malereien s. Grüneisen: Uebersichtliche Beschreibung älterer Werke der Malerei in Schwaben, Kunstblatt 1840, No. 96 u. f.

einschiffige Kirche des heil. Vitus in Mühlhausen am Neckar (unterhalb Canstatt), begonnen im Jahre 1380, ist als eines der spätesten Beispiele einer durchgängigen innern Bemalung wichtig, was vielleicht damit zusammenhängt, dass sie die Privatstiftung eines andächtigen Edelmannes war, des Reinhart von Mühlhausen, auf welchen wir noch zurückkommen werden. Die Wände des (ungewölbten) Schiffes enthalten in einer dreifachen Reihe viereckiger Felder oben alttestamentliche, in der Mitte neutestamentliche, unten (fast gänzlich zerstörte) legendarische Scenen; der Chorbogen gegen das Schiff zwei betende Figuren und 12 Heilige, gegen den Chor einen Christus als Weltrichter von Engeln und Heiligen umgeben, weiter unten die Himmelfahrt der Frommen und die Verstossung der Verdammten; das Chor endlich am Gewölbe Christus die Maria krönend, in einem Kreise von acht Engeln mit den Marterwerkzeugen, weiterhin in den Zwickeln des Chorschlusses die vier Kirchenlehrer und die Zeichen der Evangelisten, an den Wänden etwas willkürlich vertheilt Scenen aus der Jugendgeschichte Christi, eine grosse Madonna welche die Gläubigen unter ihrem Mantel schirmt, einzelne Porträtgestalten und vierzehn Begebenheiten aus der Legende des heil. Vitus. Das Meiste ist mit kräftigem Pinsel rasch und ohne Sorgfalt gemalt, die Figuren sind mager und steif, doch nicht ohne Bewegung. Sehr schön sind dagegen einzelne Köpfe der Legendenscenen im Schiffe und die schwebende Bewegung der Engel am Chorgewölbe. Die Hauptstelle nimmt, wie man sieht, die Geschichte des Lokalheiligen ein, welcher auch der Hochaltar wesentlich gewidmet gewesen ist. —
4. Ein kolossales und grandioses Madonnenbild in der Katharinenkirche zu Oppenheim (wahrscheinlich um die Mitte des XIV. Jahrhunderts gemalt), ist bereits halb erloschen.
5. — In der Schlosskapelle zu Forchheim unweit Bamberg*)

*) Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, 146 u. f. Diese Wandbilder sind durch eine geschickte Restauration geret-

sieht man an verschiedenen Stellen der Wände eine Verkündigung, zwei Propheten, eine Anbetung der Könige und ein jüngstes Gericht sammt den 12 Aposteln, Alles von grösster Einfachheit der Anordnung und des Einzelnen, auf teppichartigem Grunde, in lichten Farben. Die Ausführung ist sehr roh, so dass z. B. die Angabe der Gelenke gänzlich und die Schattengebung beinahe gänzlich fehlt; die Absichten des Malers sind jedoch deutlich ausgedrückt, nur dass die Köpfe allen Ausdruckes entbehren. Die Entstehungszeit mag nicht später als gegen die Mitte des XIII. Jahrhunderts anzunehmen sein, so dass diese Arbeiten dem frühesten germanischen Typus entsprechen dürften. — Für die durchgängige Bemalung der Gewölbe, welche im 6. XIV. Jahrhundert bei grössern gothischen Kirchen schon eine Seltenheit sein mochte**), giebt die Marienkirche zu Colberg in Pommern***) ein Beispiel von auffallendem Reichthum. Erhalten (und in verhältnissmässig sehr gutem Zustande) sind hier die Fresken am Gewölbe des Mittelschiffs, welche in 32 grössern Feldern die in der üblichen Parallele zusammengestellten Geschichten des alten und des neuen Testamentes, und in 40 kleinern Dreiecken theils singende und musicirende Engel, theils andere Figuren enthalten. Diese letztern scheinen ohne kirchlichen Bezug, mehr als allgemeine Belebung der architektonischen Gewölbeform, als dekorative Versinnlichung der tragenden Kräfte derselben gemalt zu sein; eine für jene befangene Zeit sehr ausserordentliche Befreiung von dem religiösen Gedanken zu Gunsten eines rein künstlerischen. Auch sind diese Nebenfiguren das Freiste und Lebendigste an dem ganzen

---

tet. — Von den Wandmalereien (Heiligenfiguren u. dgl.) im Rittersaale des Schlosses Lechenich unweit Köln, welche aus dem XIV. Jahrhundert stammen, haben wir keine nähere Kunde.

**) Die Kirche von Ramersdorf ist romanisch, nur die Fresken gehören der germanischen Zeit an.

***) S. Kugler, Pommersche Kunstgeschichte, S. 182 u. f.

Werke, während die übrigen Gemälde, besonders die der grössern Felder, die hergebrachten Typen des XIV. Jahrhunderts nur in trockner, mittelmässiger Weise, ohne Lebensgefühl und individuell poetische Auffassung wiederholen. Die Behandlung besteht, wie damals überall, in einfach colorirter Linearzeichnung. — Aehnlichen Styl zeigen die Reste von Malereien am Chorbogen der Marienkirche zu Treptow an der Rega. — In der Katharinenkirche zu Lübeck befindet sich ein Wandgemälde aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, drei Bischöfe vorstellend von wenigstens handwerklicher Tüchtigkeit. — In eine sehr frühe Zeit des germanischen Styles, vielleicht noch in den Anfang des XIII. Jahrhunderts, gehörten die acht Fürstenbilder an den Pfeilern der Klosterkirche zu Memleben an der Unstrut, welche jetzt so viel als gänzlich verschwunden sind.*) Es waren grossartig entwickelte Gestalten von ziemlich reiner und bestimmter Linienführung, mit idealen Gesichtszügen. Wahrscheinlich stellten sie Mitglieder des sächsischen Königshauses dar, welches die Kirche ursprünglich gegründet und dotirt hatte. — Hier wie bei den mittelalterlichen Wandgemälden überhaupt kann uns jeder Tag neue Entdeckungen bringen, indem fast bei jeder Kirchenrestauration grössere oder geringere Ueberreste an den Tag treten. Da dieselben meist bald nach Ablösung der Tünche zu verbleichen, ja bisweilen sich völlig zu verflüchtigen pflegen, so wäre sehr zu wünschen, dass möglichst bald nach der Entdeckung genügende Copien aufgenommen würden, wie diess z. B. in Ramersdorf auf die anerkennenswertheste Weise durch Vermittelung der Behörden von Bonn geschehen ist.

*) In nicht ganz genügenden Abbildungen erhalten bei L. Puttrich: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in der königl. preuss. Provinz Sachsen, 3. u. 4. Lieferung. Leipzig 1837. Vgl. Kugler's Museum, Jahrg. 1834, No. 21.

§. 64. Der Wandmalerei steht in dem monumentalen 1. Stylprincip am nächsten die in dieser Periode zur gewaltigsten Ausdehnung gediehene Glasmalerei. Was oben von den französischen Glasgemälden dieser Epoche gesagt wurde, gilt auch hier; im Ganzen überwiegen die kleinen geschichtlichen Darstellungen, welche bald als Medaillons auf einem Teppich, bald in andern decorativen Einfassungen in einer ausserordentlichen Menge vorhanden sind; doch besitzen die meisten ansehnlichern Kirchen wenigstens in einzelnen Fenstern auch grössere, statuarisch gehaltene heilige Gestalten unter hoch aufstrebenden Baldachinen. In jenen kleinen Darstellungen pflegte die Kunst die Gränzen ihrer noch nicht sehr ausgebildeten Technik weit zu überschreiten, indem das mühsame Mosaik den vielen kleinen Details lange nicht genugsam folgen konnte, doch sind wie in den französischen, so auch in deutschen Kirchenfenstern manche vortreffliche Compositionen dieser Art zu finden, welche sich bisweilen in mehrern Kirchen wiederholen. Der Beschauer ermüdet zwar leicht über der ausserordentlichen Menge und Undeutlichkeit der allerdings nur mangelhaft bezeichneten Scenen und Figuren, allein diese waren eben — wie so Manches in der antiken und mittelalterlichen Kunst — auf das scharfe und frische Auge eines auch physisch noch jugendlichen Volkes berechnet, welchem sie überdiess als Gegenstand frommer Andacht galten. — Deutlicher repräsentiren die grossen Figuren den Styl der Zeit, und an diese werden wir uns vorzugsweise zu halten haben. Leider ist unglaublich Vieles von dieser Gattung untergegangen und das noch Vorhandene vielfach mit weissem Glase ausgeflickt worden. Was sich erhalten hat, wurde in den meisten Fällen bloss aus Scheu vor den Kosten neuer Fenster geschont.

Auf der Schwelle des germanischen Styles stehen 2. die gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts entstandenen Fenster in Chor und Querschiff von S. Cunibert zu

Köln*), theils biblische und legendarische Begebenheiten, teppichartig von buntem Arabeskenwerk umschlossen, theils einzelne Heilige enthaltend. In Ornamenten und Figuren ist noch die romanische Grundlage unverkennbar, aber der leichte und mannigfach bewegte Schwung in den einzelnen Formen gestaltet sich hie und da bereits zu wirklich germa-
3. nischen Motiven. — Einen noch entschiedenern Uebergang zu den Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles lassen die saubern Glasmalereien in dem mittlern Chorfenster der Kirche zu Heimersheim an der Ahr erkennen, welche auf der einen Seite biblische Scenen, auf der andern zwei kleinere und über diesen zwei grössere Heiligenfiguren ent-
4. halten**). — Die sehr entstellten Fenstermalereien im Chor der Elisabethkirche zu Marburg (Mitte des XIII. Jahrh.) sind in Betreff des Figürlichen von geringem Belang, im Ornamentistischen dagegen reich und merkwürdig, wie sich denn z. B. ein umständlich behandelter Mäander auf blauem Grunde vorfindet. (Auch die Kirche des nur wenige Meilen entfernten Grünberg zeichnet sich durch herrliche decorative Glasgemälde aus***); ähnliches in den ältern Fenstern
5. der Kirche von Altenberg bei Köln.) — Einen strengen und grossartigen Styl zeigen die in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts verfertigten Glasgemälde der Kirche zu Wimpfen im Thal, welche sich jetzt im Museum zu Darm-
6. stadt befinden. — Antiquarisch überaus wichtig sind die Fenster des nördlichen Seitenschiffes im Strassburger Münster, welche eine Reihe deutscher Könige von Pipin bis auf die Hohenstaufen in überlebensgrossen Figuren und

---

*) Abbildung eines Fensters bei S. Boisserée: Denkmale der deutschen Baukunst am Niederrhein etc.

**) Abbildung des Fensters bei F. H. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale, I., No. IX. Ein Werk welches auch sonst gute colorirte Abbildungen von Glasgemälden enthält.

***) Proben bei Moller, Denkm. d. deutschen Baukunst, Taf. 30.

als sinnvollen Abschluss die dem Christuskinde huldigenden Könige des Morgenlandes enthalten. Die deutschen Könige, sämmtlich in ruhiger, sogar starrer Haltung, sind durch Inschriften in den Nimben, welche ihre Häupter umgeben, namentlich bezeichnet und wenigstens theilweise gewiss nicht ohne alle Bildnissähnlichkeit. Ihre Trachten zeigen das offenbare Streben nach Genauigkeit, sodass z. B. für die Säume die mühseligste Mosaikarbeit aufgewandt wurde. Der Styl ist zwar germanisch, aber von grösster, architektonischer Strenge, die Gewänder ängstlich und schwunglos, die Stellungen ohne Leben. Wahrscheinlich stammen diese Arbeiten wie das Gebäude selbst aus den letzten Zeiten des XIII. Jahrhunderts. Die übrigen Glasgemälde dieser Kirche sind meist ohne höhern Werth und willkürlich in Zeichnung und Farbe. Im Querschiff bemerkt man in einem der obern Fenster einen ungeheuern St. Christoph in teppichartigem Gewande, der vielleicht noch älter ist als die Königsbilder. Einzelne gute Gestalten des entwickeltern germanischen Styles enthalten die Seitenkapellen der Nebenschiffe zunächst dem Querbau*); ähnliche finden sich auch in der Thomaskirche derselben Stadt. — Die Fenster des Chores im Dom zu Köln, welche wie die dortigen Wandgemälde um die Zeit der Einweihung (1322) gefertigt sein mögen, machen bekanntlich durch die höchste Pracht, die intensivste Gluth der Farben einen durchaus überwältigenden Eindruck, und befriedigen als Füllung der grossen, majestätisch aufstrebenden Baumassen das architektonisch-decorative Gefühl vollkommen. Diesem ist jedoch die selbstständige künstlerische Bedeutung des einzelnen Glasgemäldes wesentlich unter- 7.

---

*) Diese, hauptsächlich die der 1331 begonnenen Katharinenkapelle, dürften das Werk jenes Johann von Kirchheim sein, welcher in einer Urk. von 1348 als *pictor vitrorum in ecclesia argentinensi* genannt wird. Vgl. H. Schreiber, das Münster zu Strasburg, 2. Aufl. Textheft, S. 69. Diejenigen im Schiffe scheinen eher älter.

geordnet. Die Könige von Israel, welche die obern Fenster in langer Reihe einnehmen, zeigen im Styl eine Strenge und Einfachheit, ja einen Mangel an Ausbildung, welcher für den Anfang des XIV. Jahrhunderts beinahe befremdlich erscheinen darf. Es ist die einfachste musivische Zusammensetzung, auf welche nur wenige Details, wie z. B. die Bezeichnung der Gesichtstheile, einzelne Gewandmotive, u. dgl. innen mit schwarzer Farbe aufgemalt sind. Schon etwas weniger schematische Strenge und mehr Anmuth und Feinheit zeigt sich in der Anbetung der Könige, welche das Mittelfenster einnimmt. Uebrigens offenbart sich auch in dem decorativen Theile dieser Fenster eine gewisse Beschränkung und Mässigung: die Baldachine über den Gestalten sind nämlich nur sehr niedrig und wenig entwickelt, sodass für die ganze obere Hälfte bloss das bunte Teppichmuster in seiner kaleidoscopischen Pracht herrschend bleibt, während bekanntlich in den spätern Werken des XIV. Jahrhunderts der Baldachin zu einem hohen, durchsichtigen Thurmbau wird, der sich weiss oder gelb von dem dunkelblauen, purpurnen etc. Teppichgrunde abhebt. Ausserdem ist auch in den Kapellen des Chorumganges noch ein grosser Theil der alten Glasmalereien vorhanden, besonders vollständig diejenigen in der Kapelle der h. drei Könige. Styl und Behandlung sind hier den vorgenannten völlig entsprechend. — Die ältern Glasgemälde im Schiff des Münsters zu Freiburg im Breisgau, welche hauptsächlich aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammen und meist heilige Scenen (doch auch einiges Weltliche, wie z. B. Abbildungen aus dem Bergbau) in kleinerm Massstab darstellen, tragen noch durchgängig die Wappen der städtischen Zünfte, welche sie gestiftet. Einige grössere Heiligenfiguren zeigen eine schlichte Durchführung im Sinne der Miniaturen, wobei Farben und Linien wenigstens in ornamentistischem Sinne vortrefflich wirken. Umrisse und Details sind, wie fortan durchgängig, von innen aufgetragen und ein-

gebrannt*). — Die alten Glasgemälde des Domes von 9. Regensburg, ebenfalls aus dem XIV. Jahrhundert, sind ohne stylistische Bedeutung. Dagegen gehören zu den vorzüglichern diejenigen der Katharinenkirche zu Oppenheim, um die Mitte desselben Jahrhunderts. — Uebrigens besitzt fast jede Kirche aus jener Zeit wenigstens einige Ueberbleibsel des ehemaligen Fensterschmuckes, indem sich auch beim entschiedensten Willen nicht Alles vertilgen liess. Wo das Vermögen der Städte und der Stifte irgend hinreichte, da hatte man in den Kirchen die Chorfenster durchaus und von den Fenstern der Schiffe so viele als möglich mit Gemälden versehen. Die im Obigen namentlich angeführten Werke sind aus einer so grossen Masse diejenigen, über deren Styl wir zufällig nähere Auskunft geben konnten.

§. 65. Sehr bezeichnend für die germanische Periode ist das 1. Aufkommen der selbständigen Tafelmalerei, welche in der vorhergehenden Zeit mehr nur gelegentlich, als Zugabe und Einschluss anderer Kunstwerke Anwendung gefunden hatte. Die goldenen und silbernen Relieftafeln der Altäre wurden im XIII. Jahrhundert ziemlich selten und kamen im XIV. fast ausser Gebrauch**); an ihre Stelle traten entweder geradezu gemalte Tafeln, oder (auf wichtigern Altären) vergoldete Statuen von Holz oder Stein, in einer grossen Einrahmung und mit Flügelthüren welche bisweilen eine ganze Welt von Gemälden enthalten. Für die Privatandacht wurden sogar gemalte Tafeln jetzt fast durchgängige Regel. Man sieht leicht, welche höchst wichtige Veränderung diess

*) Vgl. H. Schreiber, das Münster zu Freiburg, 2 Aufl., Texthefte I., S. 42, und II., S. 10.

**) Wahrscheinlich weil Donatoren und Kirchenverwaltungen jetzt eine möglichst prachtvolle Anwendung der germanischen Architektur dem Schenken und Aufsammeln schwer zu bewahrender Metallschätze vorzogen. Ueberhaupt liegt in dem Emporkommen des germanischen Baustyles die (wenn auch oft verborgene) Quelle oder Veranlassung wichtiger Modificationen in den übrigen Künsten.

in der ganzen Kunst hervorbringen musste. Die Tafelmalerei, welche auf eine nahe und genaue Betrachtung rechnen konnte, war zu einer ungleich genauern Durchbildung des Einzelnen genöthigt als Wand- und Glasmalerei; sie musste sich nun bis zu einem gewissen Grade auf den Organismus des menschlichen Körpers, auf Schatten- und Lichtwirkung, auf eine modellirende Bezeichnung der Formen, endlich auf eine gewisse Durchführung in Physiognomie und Ausdruck einlassen, und als sie es so weit gebracht, wirkte diess auf jene beiden andern Gattungen um so unvermeidlicher zurück, da Tafelmaler, Wandmaler und Glasmaler in sehr vielen Fällen dieselbe Person sein mochten. Jedenfalls aber besass man schon im XIV. Jahrhundert an der Tafelmalerei eine Norm und Regel Dessen, was in der malerischen Ausführung überhaupt geleistet werden konnte, und jetzt durften auch die andern Gattungen nicht mehr bei der colorirten Linearzeichnung stehen bleiben.

2. Weit wichtiger als diese äussern Ursachen und Verhältnisse muss allerdings eine mit denselben parallel gehende Entwickelung im Leben der Nationen gewesen sein, deren vollständigere Wirkung wir in dem nächsten Abschnitt zu betrachten haben werden. Hier genügt es vor der Hand, sie neben jenen Veränderungen in den Aufgaben der Malerei als zweites und bedeutenderes Element genannt zu haben.

3. Für die Tafelmalerei waren frühe schon die Gegenden des Niederrheins berühmt. Eine mehrfach angeführte Stelle aus dem zu Anfang des XIII. Jahrhunderts abgefassten Parcival des Wolfram von Eschenbach führt Köln und Maestricht sprichwörtlich als Hauptorte für diese Kunstübung an:

Es hätte kein Maler zu Köln oder Maestricht
— So giebt die Aventiure Bericht —
Eine Kriegergestalt gemalt so schön
Als der Knapp zu Ross war anzusehn*).

*) Uebersetzung von San Marte, S. 121. Im Original steht hier für Maler: Schiltere, also Schildermaler, Tafelmaler, im Gegensatz

Und in der That besitzt Köln noch heute eine nicht unbedeutende Anzahl von frühgermanischen Bildern, welche zwar nicht so alt sind als die Worte des Dichters, aber doch theilweise bis in den Anfang des XIV. Jahrhunderts hinaufreichen mögen *). Zunächst kommen hier einige 4. zusammengehörige Gemälde auf Goldgrund in Betracht: Johannes, Paulus, die Verkündigung und die Darstellung im Tempel, welche den oben erwähnten Wandmalereien im Chor noch sehr nahe stehen. Im Ganzen herrscht auch hier die Umrisszeichnung vor, doch zeigt sich in den Köpfen eine leise, in den (sehr edel, ja grossartig gelegten) Gewändern eine starke Modellirung, nur dass letztere willkürlich und der Wirklichkeit fremd ist. Die Köpfe sind noch ohne Ausdruck, die Geberde conventionell, doch ist in dem Bilde der Verkündigung das schüchterne Erstaunen der h. Jungfrau nicht ohne Lebensgefühl ausgesprochen. — Ungefähr das- 5. selbe gilt von einem kleinen Flügelaltar, der auf dem Mittelbilde die Kreuzigung, auf den Flügeln links die Geburt Christi und darunter die Anbetung der Könige, rechts die Himmelfahrt Christi und die Ausgiessung des heil. Geistes, auf der Aussenseite der Flügel endlich eine Verkündigung und zwei weibliche Heilige enthält. Die Gesichter haben auch hier kaum einen Beginn von Ausdruck, aber die Auffassung ist schon mannigfach bedeutend und die Intentionen des Künstlers nicht ohne Entschiedenheit und Grösse dargelegt. — In einem sonst rohen Bilde des Gekreuzig- 6. ten, welcher von Scenen aus der biblischen Geschichte in

zum Wandmaler und Büchermaler. Auf die Arbeit des letztern bezieht sich die bekannte schöne Stelle im Nibelungenliede (Uebersetzung von Simrock, S. 54):

Da stand der Sohn Sieglindens so minniglich und schön
Als ob er wär' entworfen auf einem Pergamen
Von guten Meisters Händen . . .

*) Die meisten derselben befinden sich im städtischen (ehemals Wallraff'schen) Museum; doch wissen wir ihre jetzige Aufstellung nicht anzugeben.

24 kleinen Feldern und von 12 Heiligen in 2 Feldern umgeben ist, zeigen sich schon Eigenthümlichkeiten des Farbenauftrages, welche die später ausgebildete kölnische Schule
7. characterisiren, z. B. aufgesetzte Glanzlichter. — Zwei kleine, an sich unbedeutende Bildchen: ein Crucifix mit Maria und Johannes, auf Goldgrund, und zwei von den h. drei Königen auf schwarzem Grund mit goldenen Blumen (wahrscheinlich inneres und äusseres Flügelbild eines und desselben Altars) — dienen wiederum zum Belege, wie verhältnissmässig rasch die Umrisszeichnung dem Formen-
8. ausdruck mittelst der Farben weichen musste. — Diese grosse Veränderung ist schon sehr weit gediehen in einer ziemlich umfangreichen Kreuzigung mit vielen kleinen Figuren, welche zugleich mehrere andere Scenen der Passion auf die naivste Weise zusammenfasst. Links die Kreuzigung, rechts wie Christus ans Kreuz geschlagen wird, in der Mitte, etwas zurück, die drei Crucifixe und das umgebende Volk; im Hintergrunde die Stadt Jerusalem in wunderlicher Perspective mit bunten Häusern; weiter in der grünen, bergigen Landschaft Burgen und Städte, statt der Luft jedoch der herkömmliche Goldgrund. Die Figuren sind schwer und ungeschickt, zumal die Pferde, die Gewänder sehr massenhaft und umständlich, die Farben bunt und grell, die Durchbildung überhaupt noch nicht sehr vorgerückt. Doch fehlt es nicht an tragisch grossen Zügen, namentlich in Bezeichnung des Schmerzes, wenn z. B. die heiligen Frauen ihr Antlitz verhüllen. Die Schergen sind lebhaft und wild be-
9. wegt. — Hieher gehören noch, ausser den sehr rohen Flügelbildern des im Jahre 1331 eingeweihten Hochaltars der Stiftskirche von Oberwesel, die innern Gemälde an den Flügelthüren eines Heiligenschreines in der Kirche zu Altenberg an der Lahn. Sie stellen in je vier Feldern Begebenheiten aus dem Leben der Maria und die Figuren des Erzengels Michael und der h. Elisabeth dar, Alles auf Goldgrund. Der Styl deutet auf den Anfang des XIV. Jahrhunderts, und entspricht im Ganzen den zuerst genannten

Bildern des kölnischen Museums. In der Gewandung zeigt sich manches Grossartige.

§. 66 Auch in andern Gegenden Deutschlands sind früh- 1. germanische Bilder nicht allzuselten. Jene kleine Kapelle in Goslar, welche nach dem schmählichen Untergang des Domes übrig blieb und einige aus diesem gerettete Kunstwerke in sich aufgenommen hat, besitzt mehrere kleinere Altarbilder dieser Gattung, worunter eines den Gekreuzigten mit stark auswärts gebogenem Leibe zwischen der händeringenden Maria und dem von stillerm Schmerz bewegten Johannes enthält; auf den Flügeln sieht man St. Stephan und St. Laurentius, oben in den Füllungen Engel mit Rauchfässern. Hier herrscht die Linearzeichnung noch sehr vor, auch deutet die architektonische Einfassung auf eine frühe Zeit. — Andere sehr interessante Bilder findet man in 2. Nürnberg, dessen städtische Bedeutung überhaupt schon im XIII. Jahrhundert durch eine nicht unwichtige Kunstblüthe sich kenntlich machte. Die Flügelmalereien am Hauptaltar der Jakobskirche*) sollen noch dem romanischen Style angehören und die Jahrzahl 1244 tragen; sie enthalten rechts die Verkündigung und die Krönung Mariä, links die Auferstehung und die Frauen am Grabe, darüber auf beiden Seiten je sechs Apostel und eine andere Figur. Entschieden germanische Bilder finden sich vornehmlich in den beiden Hauptkirchen S. Lorenz und S. Sebald. Auch die Frauenkirche, sowie namentlich die Gemäldegallerie auf der Burg zu Nürnberg besitzen verschiedene Bilder der Art, zum Theil von mehr untergeordnetem Werthe; in den meisten jedoch zeigt sich bereits der Uebergang zu der spätern Weise der Nürnberger Kunst und sie mögen desshalb

*) Vergl. R. v. Rettberg: Nürnberger Briefe, Hannov. 1846, S. 46. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. I., S. 264 setzt dieses Werk wenigstens in das XIII. Jahrhundert und führt u. a. die engen Falten und die Abwesenheit einer gewissen manierirten, gewundenen Stellung, welche dem entwickeltern germanischen Styl eigen ist, als Zeugnisse hohen Alters an.

passender dem nächsten Abschnitt vorbehalten bleiben. — Das Museum von Berlin besitzt mehrere frühgermanische Bildchen, worunter eines, vom Anfang des XIV. Jahrhunderts, auch durch seinen Inhalt merkwürdig ist: unter einem Baldachin auf Goldgrund sitzen Joseph und Maria auf einer Steinbank; indem er begeistert zu ihr spricht, blickt sie schüchtern vor sich hin; zu beiden Seiten Engel mit Geige und Zither; ihre Flügel bestehen aus Pfauenfedern. Durch einen jener phantastischen Einfälle, wie sie sich im spätern Mittelalter oft durch die vielfach erschütterte alte Typik Bahn brechen, ist Joseph hier zum Bettler mit Krücke und Wanderhut geworden. Wenn hier die Behandlung noch etwas roh und umrissartig ist, so zeigen zwei spätere Bildchen, eine Verkündigung und eine Geburt Christi, auf welch merkwürdigen Abweg das damals noch neue Streben nach Modellirung führte, indem die Mitte der Körper und der Gewänder durchaus licht gehalten ist, während gegen die Umrisse hin die Farbe immer dunkler und
4. zuletzt beinahe schwarz wird. Zwei Fragmente von grössern Bildern derselben Sammlung sind in ihrer Art trefflich zu nennen: zwei Engel, die eine Monstranz halten, und eine Madonna mit dem Kinde, welches sich der h. Katharina verlobt. Die in genügender Grösse ausgeführten Köpfe zeigen eine etwas volle, aber reine und edle Bildung und den Ausdruck einer milden Ruhe und Offenheit; es ist in ihnen, besonders in dem einen Engelskopfe des ersten Bildes, etwas rührend Klares und Unbefangenes, der Hauch jugendlicher Unschuld und Reinheit. Die Ausführung ist ungemein schlicht und lässt die dunkel
5. gezeichneten Umrisse noch vorherrschen. — Eine aus der Umgegend von Paderborn stammende Tafel, wahrscheinlich vom Anfang des XIV. Jahrhunderts, im Besitz des Oberregierungsrathes Bartels zu Aachen, verdient um ihres reichen symbolischen Inhaltes willen Erwähnung*). In der Mitte des Tempels Salomonis steht Maria auf dem Halb-

*) Passavant, im Kunstblatt, 1841, No. 100.

mond, über ihr auf den Zinnen musicirende Engel; links die Verkündigung, rechts die Geburt, dann weiterhin auf beiden Seiten sechs Kirchenlehrer; unter diesen in besondern Räumen allegorische Figuren, die Eigenschaften der Maria bezeichnend. Zunächst der h. Jungfrau, auf Stufen, sieht man die zwölf Löwen Salomo's, mit Spruchbändern, welche je einen Apostelnamen und einen Artikel des Credo enthalten; sodann links Virgil als Prophet Christi unter den Heiden (nach Deutung der vierten Ecloge), rechts Albumasar (ein Araber?); weiter unten sitzen zwei Sibyllen, und zu den Füssen der Maria liegt ein weissgekleideter Mann in einem Sarge, mit der räthselhaften Beischrift: tumba gygantis, das Grab des Riesen. Offenbar sollte die gesammte Weissagung, Offenbarung und spätere Kirchenlehre sinnbildlich zusammengefasst werden. Die leicht geschwungenen Gestalten, namentlich der Frauen, haben etwas geneigte Köpfe von breiter Stirn, langer Nase, vollem Mund und schmal geschlitzten Augen

§. 67. Teppiche germanischen Styles finden sich noch hie und da vor. Im Chor der Lorenzkirche zu Nürnberg wird ein gewirkter Teppich mit den Bildern der Apostel aufbewahrt, dessen Styl den Uebergang aus der romanischen in die germanische Periode bezeichnet. Ein sehr umfangreicher Teppich der Elisabethkirche zu Marburg, bezieht sich in seinen Hauptdarstellungen auf die Geschichte des verlornen Sohnes. Es sind grosse Figuren in einfachen Farben mit geringer Angabe der Lichter und Schatten, und mit starken schwarzen Umrissen, dem Styl nach etwa der Zeit um 1300 entsprechend. Eine ganze Sammlung von Teppichen, worunter sich wenigstens ein entschieden früh germanischer (Madonna in throno, vor ihr ein betender Ritter) befindet, gehört dem Münster zu Bern, ist aber nur schwer zugänglich*). Wenn wir im folgenden diese u. a.

1.

2.

*) Die Sammlung ist, wenigstens theilweise, in nicht ganz genügenden Zeichnungen dargestellt in einem Hefte „Schweizerische Alterthümer" Bern. 1835. fol. Ein Theil davon stammt aus der burgundischen Beute und somit wahrscheinlich aus den Werkstätten von Arras.

Nebengattungen der Malerei nur beiläufig berühren, so hat diess seinen Grund theils in der geringen Zahl genügender Vorarbeiten, theils und hauptsächlich darin, dass von dieser Periode an die Werke der Tafelmalerei und Wandmalerei, welche allmälig allen andern Gattungen den Styl vorschreiben, häufiger werden und bald eine ununterbrochene Reihe 3. bilden. — Eher als die gewirkten Teppiche würden die sogenannten Fastentücher eine genaue Betrachtung verdienen, kolossale gemalte (oder auch gewirkte) Vorhänge, womit man in der Fastenzeit das Chor mit dem Hochaltar von der übrigen Kirche trennte, ein Gebrauch, der auch jetzt noch hie und da vorkömmt. Natürlich sind alte Exemplare äusserst selten. Die Apostelkirche in Köln besitzt noch ein auf Leinwand gemaltes Fragment des sogenannten Fastentuches der Richmodis von Adocht, welches dem XIII. Jahrhundert angehören dürfte, während die angebliche Stifterin erst im XIV. Jahrhundert lebte. Das Vorhandene, über 6′ breit und gegen 9′ hoch, scheint der Ueberrest einer Himmelfahrt Christi zu sein; man sieht sechs Apostel, in ihrer Mitte Maria, beinahe in Lebensgrösse; unten enthält ein breiter Ornamentstreif u. a. die Gestalt der knienden Donatorin, in den Ecken die Zeichen der Evangelisten. Das Ganze zeigt einen edeln und sehr frühen germanischen Styl, welcher auch den Wandbildern im Domchor vorangehen möchte. Ein anderes, anscheinend sehr altes Fastentuch war noch vor einigen Jahren im Freiburger Münster in Gebrauch.

1. §. 68. Deutsche Miniaturen des germanischen Styles sind im Ganzen derber und roher ausgeführt als die französischen und niederländischen; hauptsächlich sind die Umrisse dicker, die Schattirung geringer und die Farben greller*). Doch fehlt es nicht an den schönsten und anmuthigsten Intentionen, welche durch sprechende, höchst lebendige (wenn

---

*) Vgl. Waagen Kunstw. und Künstler in Engl. und Paris, III., S. 308.

auch oft übertriebene) Bewegungen ausgedrückt sind, während die Köpfe nur eine sehr allgemeine und flüchtige typische Behandlung zeigen. Der Reichthum an gemüthlichen und phantastischen Erfindungen und die grosse Entschiedenheit des Styles verleihen diesen Arbeiten immer einen bedeutenden Reiz, so nachlässig sie auf den ersten Blick erscheinen mögen. — Zu den frühesten Beispielen gehören 2. die Bilder, welche die in der Hofbibliothek zu München befindliche Handschrift des Tristan von Gottfried von Strassburg schmücken *). Diese Handschrift stammt wahrscheinlich aus der Schweiz und ist in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts geschrieben. Die Bilder erinnern im Aeussern der Behandlung an die Arbeiten der oberbairischen Schule um den Schluss des XII. Jahrhunderts, von welcher oben (§. 50.) die Rede war; auch sie bestehen aus einfachen Federzeichnungen mit farbiger Ausfüllung des Hintergrundes, — so jedoch, dass hier schon mannigfach farbige Schattenangaben in den Gewändern vorkommen: im Style der Zeichnung ist indess die neue Richtung der Kunst, sogar mit einer gewissen manierirten Uebertreibung, ausgesprochen. — Weiter entwickelt zeigt sich dieselbe in den 3. Bildern der aus dem Kloster Weingarten stammenden Minnesinger-Handschrift, in der königl. Privatbibliothek zu Stuttgart **). Sie stellen, zu Anfange eines jeden Dichters der Sammlung, dessen Bild in dieser oder jener entsprechenden Beschäftigung dar, doch noch ohne sonderlich poetische Auffassung. Es sind einfach colorirte Zeichnungen. — Un-

*) *Cod. germ.* No. 51. — Dibdin, *a bibliographical etc. tour* III., p. 263. — Museum 1834, No. 22, S. 170. — Die Bilder dieser Handschrift sind übrigens von zwei verschiedenen Händen. Nur die in der vordern Hälfte sind mit künstlerischer Sauberkeit ausgeführt und auch diese zum Theil, in der Weise der hintern, roh überschmiert. Zu letztern gehören die Bilder welche in Aufsess' „Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters" 1832, S. 222, mitgetheilt sind.

**) Museum, a. a. O., No. 13, S. 99.

4. gleich bedeutender sind die Bilder der berühmten Manesse'schen Minnesinger-Handschrift in der königl. Bibliothek zu Paris (um 1300)*). Es sind ebenso die Darstellungen der einzelnen Dichter, zumeist in ähnlichen Motiven wie die der vorigen Handschrift, so dass sie wohl nach diesen, oder mit ihnen nach gemeinsamen Vorbildern gearbeitet sein mögen. Aber wie bei den Bildern der Pariser Handschrift das Format grösser ist und eine mehr malerische Technik hervortritt, so spricht sich in ihnen auch zugleich ein zarteres Eingehen in die Situationen der einzelnen Darstellungen, eine geistreichere, lebendigere Auffassung derselben aus. Bald wird der Dichter allein, bald mit der Geliebten, bald als rüstiger Jäger oder als ritterlicher Krieger u. s. w. vorgeführt. Trefflich ist bei Einigen das dichterische Sinnen und Träumen in Stellung und Geberde ausgedrückt, wie z. B. beim Heinrich von Veldeck, der zwischen Blumen und Vögeln dasitzt und das Gesicht gedankenvoll in die Hand stützt, ähnlich bei Reimar von Zweter, der auf erhöhtem Schemel sitzend zweien emsigen Schreibern diktirt. Sehr anmuthig ist das Bild des Hardeckers gedacht, der mit dem Falken auf der Faust unter einem Baume liegt, das Haupt im Schoosse der Geliebten, die sich liebevoll über ihn neigt. U. a. m. Freilich ist die Bewegung, besonders bei schwierigern Stellungen, nicht immer naturgemäss und bequem, wie diess z. B. namentlich an dem letzterwähnten Bilde und in mehrern Darstellungen von Kämpfen und Jagden sichtbar wird; — insbesondere sind die Pferde missrathen; — doch zeigt sich im Allgemeinen schon ein ziemlich lauterer Formensinn und auch die Gewandung bewegt sich meist in schönen, wohlverstandenen Linien. Uebrigens lässt sich, was in einer so reichen Handschrift nicht befremden kann, eine bessere und eine

*) Vgl. von der Hagen: über die Gemälde in den Sammlungen der altdeutschen lyrischen Dichter etc., Berlin 1844 mit Abb. (in den Schriften der k. Akademie der Wissenschaften.)

geringere Hand unterscheiden. — Sehr zierlich ausgeführte Miniaturen befinden sich in der schönen Handschrift des Wilhelm von Oranse, vom Jahre 1334, die in der öffentl. Bibliothek zu Cassel aufbewahrt wird*). Hier tragen die Darstellungen das Gepräge einer lieblichen, zarten Naivetät und schönen Milde des Ausdruckes; in der Gewandung kommen im Einzelnen treffliche und geschmackvolle Motive vor.**)

B. Zweite Hälfte des XIV. und Anfang des XV. Jahrhunderts. Der entwickelte germanische Styl.

§. 69. Im Verlaufe des XIV. Jahrhunderts offenbaren sich die Anfänge einer Zersetzung des mittelalterlichen Wesens, welche in dem grossen kirchlichen Schisma, in der von der Kirche abseits liegenden Staatenpolitik, in der schärfern Entwickelung der westeuropäischen Nationalitäten durch hundertjährige Kämpfe und in dem Emporkommen rein weltlicher Interessen im ganzen Abendlande eine sichtbare Gestalt gewinnt. Es wird wohl nicht zu gewagt erscheinen, wenn wir ein kunstgeschichtliches Phänomen mit dieser grossen Wendung der Weltereignisse in Verbindung bringen, nämlich das erste entschiedene Auseinandergehen der Malerei in verschiedene Schulen, worauf sehr bald innerhalb dieser letztern auch die einzelnen Malerindividualitäten sich kenntlich machen. Als äusseres Moment kam freilich, wie oben (§. 64) angedeutet wurde, das Ueberhandnehmen der selbständigen Tafelmalerei hinzu, welche die Schulen und die einzelnen Künstler zur möglichst vielseitigen Darlegung all ihrer durch Erfahrung gewonnenen, also subjectiv verschiedenen Praxis nöthigte, sodass schon daraus für unsere Anschauung wenigstens verschiedene Manieren sich ergeben müssten. Ungleich wirksamer aber war ohne Zweifel

---

*) Museum 1844, No. 5, S. 35; No. 11, S. 82.

**) Ueber neuere Mittheilungen des diessjährigen Kunstblattes müssen wir auf die Nachträge verweisen.

der geistige Umschwung, der sich in dieser Kunstepoche vollzieht. Die Kirche beherrscht die Geister nicht mehr so wie früher und wenn sie auch die Kunst fortwährend fast ausschliesslich in ihrem Dienste behält, so hat doch der Maler neben der Verherrlichung der kirchlichen Idee jetzt noch ein anderes wenn auch nur halbbewusstes Ziel: die Geltendmachung seiner Mittel, ja — in gewissem Sinne — seiner Virtuosität; es erwacht in ihm eine selbständige Freude an seiner Arbeit als solcher, und mehr und mehr wird er dahin geführt, sie mit subjectiven Zügen auszustatten. Allerdings tragen dieselben Anfangs noch ein solches Gepräge von Kindlichkeit und einfacher Anmuth, dass der Beschauer oft gerade hier die höchste Stufe der religiös begeisterten Kunst zu erkennen glaubt; ähnlich wie die damalige Mystik als eine der höchsten Blüthen der mittelalterlichen Andacht erscheint, obschon sie eine durchaus subjektive und wenn nicht unkirchliche, doch ausserkirchliche Vertiefung in göttlichen Dingen gewesen ist.

1. §. 70. Die älteste Gruppe von Malern, welche das ganz bestimmte Bild einer Schule giebt, besteht aus den theils böhmischen, theils und hauptsächlich nach Böhmen berufenen Künstlern unter der Regierung Kaiser Carls IV. (1346—78), welche man jetzt gewöhnlich unter der Bezeichnung der Prager Schule zusammenfasst*). Namen und einzelne mehr oder weniger sichere Arbeiten kennt man von Theodorich von Prag (blühte 1348—75), Nicolaus Wurmser von Strassburg (lebte in Prag nachweisbar 1357—60) und Kuntze**). Ausser ihnen findet sich auf

*) Fiorillo, a. a. O. I, S. 126 u. f. — Hirt: Kunstbemerkungen auf einer Reise etc. nach Dresden und Prag, S. 175 u. f. — Kunstblatt 1841, No. 87. u. f. (Aufsatz von J. D. Passavant: Beiträge zur Kenntniss der alten Malerschulen in Deutschland vom XIII. bis in das XVI. Jahrhundert.)

**) Passavant a. a. O. folgert aus den Worten einer alten Aufzeichnung vom Jahre 1310: *Cunzel bohemus frater Nicolai pictoris*, dass Kuntze der Bruder Wurmsers gewesen sei und dass Beide schon

mehrern zu jener Zeit gefertigten Tafeln der Name des Italieners Thomas von Mutina. Im Ganzen genommen war es jedoch eine deutsche Künstlercolonie in einem vorherrschend slavischen Lande *), welches damals unter einem ebenfalls nicht einheimischen Fürstenhause, den Luxemburgern, seine höchste Blüthezeit erlebte. Besonders bestrebte sich der prachtliebende Carl IV., mit welchem das luxemburgische Haus den Kaiserthron bestieg, seine böhmischen Residenzen mit Schmuck und Zierden aller Art auszustatten, und neben architektonischen und plastischen Unternehmungen auch der Malerei ein ausgedehntes Feld, den Malern aber die möglichste Begünstigung einzuräumen. Vor allem kommt hier die Lieblingsschöpfung des phantastischen und gelehrten Fürsten, die 1348—1357 erbaute Burg Karlstein**) in Betracht, welche nach seiner Absicht das Nationalheiligthum Böhmens, der Aufbewahrungsort der Reichskleinodien, der verehrtesten Reliquien, der wichtigsten Schätze und Urkunden, und zugleich ein klösterliches Asyl für die kaiserliche Andacht werden sollte, wesshalb auch keine Frauen in der Burg wohnen durften. Die heiligsten Räume erhielten eine überaus prachtvolle Ausstattung, namentlich die grosse Kreuzkapelle im Thurm, bei welcher offenbar die poetischen Schilderungen des Tempels vom heiligen Gral als Vorbilder gedient haben, wie denn auch der Kaiser seine Burgritterschaft zu einer Art von Templeisen

2.

zu Anfang des XIV. Jahrhunderts in Böhmen gearbeitet hätten. Allein diess wäre schon in Betracht ihres Styles höchst auffallend, auch müsste Cunzel in diesem Falle wohl ein Deutscher, nicht ein Böhme heissen. Wir möchten viel eher an einen frühern Maler Nicolaus und an ein zufälliges (allerdings sonderbares) Zusammentreffen der beiden Namen denken.

*) Die Satzungen ihrer Brüderschaft vom Jahre 1348 waren in deutscher Sprache abgefasst, wurden ebenso im Jahre 1380 durch König Wenzel bestätigt und erst 1430 ins Böhmische übersetzt. S. Passavant a. a. O.

**) Vgl. „Beschreibung der k. k. Burg Karlstein“, von F. Auge, 3. Aufl. von F. Jitschinsky, Prag 1841. Broschüre.

machte. Die untern Theile der Wände dieser Kapelle sind mit rohen Amethysten, Chrysolithen, Onyxen und andern 3. Edelsteinen ausgelegt. Die obern Theile sind mit einer Täfelei bedeckt, die in eine grosse Anzahl viereckiger Felder eingetheilt und mit den Brustbildern heiliger und fürstlicher Personen, über 130 an der Zahl, von der Hand des Theodorich von Prag bemalt ist. Wenn diese grosse und wichtige Arbeit ein Bild des Schulcharakters der böhmischen Malerei liefert, so vertrat dieselbe nicht eben die höchste und schönste Gestaltung des germanischen Styles. Es mangelt hier im Durchschnitt an edlerem, feinerem Formensinn; plumpe, schwerfällige Bildungen zeigen sich öfter als anderwärts in den Gemälden des XIV. Jahrhunderts. Vielleicht tritt hierin die Einwirkung einer vorhergehenden einheimisch czechischen Malerei zu Tage, von welcher sonst beinahe kein Denkmal bekannt ist. Indess zeigen auch manche Gestalten Theodorichs bei aller Schwere eine grosse und eigenthümliche Würde und Milde und im Einzelnen glückliche Anläufe zu einer naturalistischen Auffassung; auch ist er erweislich einer der Ersten gewesen, welche eine mehr oder weniger durchgeführte Modellirung erstrebten. Er gerieth dabei, wie diess bei neuen Kunstrichtungen sich öfter zeigt, sogar in eine bedeutende Uebertreibung, in das Unbestimmte, Geschwollene, Muskellose.
4. Andere Bilder seiner Hand, welche wenigstens zum Theil aus Karlstein stammen, zeigen seine Eigenthümlichkeit in günstigerm Licht. So z. B. ein Altargemälde der ständischen Gallerie zu Prag (XV, No. 33) in zwei Abtheilungen: oben die Madonna mit dem Kinde, vor welcher Carl IV. mit seinem Sohn Wenceslaus kniet, zwei Heilige zu ihren Seiten; unten der Prager Erzbischof Oczko von Wlassim und vier böhmische Heilige neben ihm. Hier offenbart sich in den jugendlichen Gesichtern jene Weichheit, die bereits an Anmuth grenzt; auch die Gewandung ist sehr weich gehalten. In der Sammlung des Belvedere zu Wien befinden

sich die Halbfiguren zweier Kirchenlehrer*), in bischöflichem Gewand, vor ihren Schreibpulten stehend, die Köpfe von einer gewissen grandiosen Würde, die Gewandung breit behandelt, der Farbenton kräftig und klar. — Von einer 5. andern Hand, wahrscheinlich von Nicolaus Wurmser von Strassburg, rühren in derselben Kreuzkapelle die grossen Fresken an den tonnenartigen Ueberwölbungen der (ziemlich tiefen) Fensternischen her, welche Scenen und einzelne Gestalten des neuen Testamentes darstellen. In Linien, Modellirnng und Färbung zeigt sich hier ebenfalls die grösste Weichheit; die massige Schwere des Theodorich erscheint sehr gemildert; überhaupt lässt sich eine engere Verwandtschaft mit andern deutschen Malereien, namentlich mit der Schule von Köln erkennen. So in dem zarten Gefühl des Ganzen, in der rundlichen Bildung der Köpfe, so wie in den sehr sanften Farben der Gewänder, worin man z. B. dasselbe weiche Lila findet, wie in den altkölnischen Bildern; ein Zusammenhang, welchen wir freilich nur aus den vorliegenden Werken folgern, nicht historisch nachweisen können. — Von Wurmser und von Kuntze 6. gemeinschaftlich soll die Mariä-Himmelfahrtskirche in derselben Burg ausgemalt sein, deren Wandbilder jetzt nur theilweise und sehr verblasst erhalten sind. In den fragmentarischen Resten apokalyptischer Darstellungen lassen sich noch einzelne grossartig germanische Figuren erkennen; sodann eine stehende Madonna und eine sehr anmuthige liegende weibliche Gestalt, in welcher jene runde deutsche Gesichtsbildung mit grosser Lieblichkeit durchgeführt ist; endlich drei Darstellungen Carls IV. (sehr übermalt), wie er an seinen Sohn Wenceslaus das Kreuz, wie er an Sigismund einen Ring überreicht, und wie er kniend der Andacht obliegt, — späterer und roherer Wandmalereien nicht zu gedenken. Ein ebenfalls aus Karlstein stammendes Bild, 7. dem Nicolaus Wurmser zugeschrieben, in der Galerie des

*) S. Passavant, a. a. O.

Belvedere zu Wien, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (beinahe lebensgross) auf grauem Grunde darstellend, scheint mehr mit Theodorich übereinzustimmen; bei einem gewissen Adel in Ausdruck und Zeichnung machen sich die kurzen Verhältnisse der Figuren und die schwerfällige Zeichnung in den Extremitäten auf unange-
8. nehme Weise geltend. — Andere Räume der Burg repräsentiren in ihren Wandmalereien mehr den allgemeinen Charakter des germanischen Styles, so z. B. das Stiegenhaus des grossen Thurmes, wo die Geschichten der S. Ludmilla und des S. Wenceslaus nebst Engelfiguren u. dgl. m. gemalt sind (jetzt sehr verblasst). In der Katharinenkapelle neben der Himmelfahrtskirche sind die Brustbilder Carls und seiner Gemahlin (über der Thür) völlig übermalt. —
9. Endlich gehören dem Italiener Thomas von Mutina das Altarwerk der Kreuzkapelle und höchst wahrscheinlich auch das schöne Gemälde in der Altarnische der Catharinenkapelle an — eine Madonna mit dem Kinde, vor ihr Carl und seine Gemahlin kniend — Werke von welchen unten weiter die Rede sein wird. Ein bestimmter Einfluss dieses mit der altbolognesischen Schule verwandten Malers auf seine böhmischen Kunstgenossen lässt sich übrigens nirgends nachweisen.

10. An diese Werke in Karlstein schliessen sich noch die ältern Wandmalereien der Kapelle des heil. Wenceslaus im Dom auf dem Hradschin zu Prag*) an, die sich am untern Theile der Wände, zwischen ähnlichem Schmuck roher Edelsteine, wie in den genannten Kirchen, befinden. Auch sie sind jedoch sehr bedeutend übermalt.

1. §. 71. Was ausser den genannten Werken noch von böhmischen Malereien vorhanden ist, lässt sich zählen. Die

*) An den Wänden dieser Kapelle, über den genannten Malereien, befinden sich noch drei andere Reihen von Gemälden, die indess einer spätern Zeit, um das Jahr 1500, angehören und im Allgemeinen dem Style der Cranach'schen Compositionen verwandt sind. Hienach ist die Angabe Hirt's, a. a. O. S. 179, zu berichtigen.

Hussitenkriege haben von der ganzen gewiss sehr reichen Kunstblüthe der Zeit Carls IV. und seines Sohnes Wenzel gerade so viel übrig gelassen, dass man den Werth des Verlorenen daraus entnehmen kann. — In der Theinkirche zu Prag sieht man ein Eccehomo und eine Madonna mit dem Kinde, beides Brustbilder und besonders das letztere sehr anmuthig, zart und voll liebenswürdigen, weichen Gefühles. — In der Galerie des Prämonstratenserstiftes 2. Strahow zu Prag ist noch eine kolossale Madonna mit dem Kinde (Brustbild) vom Ende des XIV. Jahrhunderts vorhanden, welche eine energische Behandlung und ein Streben nach grossartiger Lieblichkeit zeigt; in der Gewandung herrscht das Helle und Weissliche vor. — Das schönste Bild der Schule soll sich in der Kirche der Veste Wissehrad befinden, Anderes in verschiedenen Kirchen der Umgegend von Prag; nur fehlt den Herausgebern bis jetzt jede nähere Kunde. — Durch jenen oben erwähnten Reinhart von 3. Mühlhausen „Bürger von Prag", wie er sich selbst in einer Inschrift der Vituskapelle zu Mühlhausen am Neckar nennt, ist ein böhmisches Werk in diese schwäbische Kirche gerathen: der Flügelaltar auf der westlichen Empore*). Das Mittelbild zeigt den heil. Wenceslaus, die Flügel auf der einen Seite die hh. Sigismund und Vitus, auf der Kehrseite eine Verkündigung und Krönung der h. Jungfrau, eine Kreuzigung und einen leidenden Christus zwischen den Passionswerkzeugen, vor ihm der kniende Stifter, alles auf Goldgrund. Wahrscheinlich sind diese Gemälde das Werk eines Schülers des Theodorich, vom Ende des XIV. Jahrhunderts; wenigstens haben sie alle Mängel der altböhmischen Schule, breite und plumpe Gesichtsformen, kleine Augen, spärlich gefaltete Gewandung u. s. w., bei einer sonst sorgfältigen Technik**). — Noch ist ein grosses 4.

*) Vgl. Grüneisen a. a. O. — Waagen, Kunstw. und Künstler in Deutschland, II, S. 226.

**) Die im vorigen Jahrhundert angeregte Streitfrage, ob die böhmische Tafelmalerei sich des Oeles bedient habe (wie die chemische

Mosaikgemälde anzuführen, welches sich am Aeussern des Prager Domes, an der Südseite befindet. Es zerfällt in drei Abtheilungen: in der Mitte Christus in der Glorie, von Engeln umgeben, sechs böhmische Heilige unter ihm, und noch tiefer die Donatoren des Werkes, Carl IV. und seine Gemahlin; auf der linken Seite Maria mit mehreren Heiligen, darunter die Auferstehung der Todten; auf der rechten Seite Johannes der Täufer, ebenfalls mit Heiligen, darunter die Verdammten. Der Styl dieses Werkes ist wiederum roh, und das Ganze mehr nur als beinahe einziges Beispiel musivischer Technik aus dieser Periode der deutschen Kunst merkwürdig. (So viel wir wissen, findet sich ausser der grossen mosaicirten Hautrelieffigur der h. Jungfrau am Chor der Kirche von Marienburg in Preussen nur noch ein Gegenstück vor: das Mosaikgemälde am Aeussern des Domes von Marienwerder, welches die Marter des Evangelisten Johannes darstellt).

5. Auch die Kunst der Nebenländer Böhmens erfuhr eine gewisse Einwirkung von der Prager Schule her. Zwei kleine aus Schlesien stammende Bildchen des Berliner Museums, eine Kreuzigung und eine Dornenkrönung zeigen ähnliche schwere Formen und weissgrauen Ton wie die böhmischen Werke, dabei aber in den Köpfen eine technische und physiognomische Durchführung, welche sie vielleicht erst der Mitte des XV. Jahrhunderts zuweist. —
6. In Böhmen selbst scheint sich die Malerei nach dem Hussitenkriege wieder an die frühere Darstellungsweise der ältern Prager angeschlossen zu haben. Ein Altargemälde mit Flügeln, in der ständischen Galerie zu Prag (XV, No. 77), wovon das Mittelbild den Tod der Maria enthält, mag dieser weitern Entwicklung der Schule im XV. Jahrhundert angehören.

1. §. 73. Wenn sich bei dieser Prager Schule einige chronolo-

---

Prüfung einzelner Bilder zu beweisen schien), wird von Passavant a. a. O. Kunstblatt, 1841, No. 88, entschieden verneint.

gische und geschichtliche Anhaltspunkte fanden, so sieht man sich bei den übrigen schulmässig verschiedenen Gruppen deutscher Gemälde von der historischen Ueberlieferung fast gänzlich verlassen. Was gegenwärtig in diesen Dingen gültige Ansicht ist, beruht auf einer Combination der Stylverschiedenheiten mit dem Fundort und einzelnen zerstreuten Namen und Jahrzahlen. Doch ist so viel als gewiss anzunehmen, dass die Prager Schule das neue Darstellungssystem des spätern germanischen Styles am frühsten durchgeführt hat, dass wenigstens die höchste Blüthezeit der entwickeltern germanischen Malerei in Nürnberg und Köln um mehrere Jahrzehnde später fällt.

Am wenigsten weiss man von der — nach ihren Werken zu urtheilen — sehr bedeutenden und thätigen Schule von Nürnberg*). Hier hatte die germanische Sculptur seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts mit Sebald Schonhofer eine hohe und eigenthümliche Ausbildung erreicht, welche nicht ohne Einwirkung auf die Malerei bleiben konnte. Die Figuren des „schönen Brunnens" auf dem Markte zeigen, wie sehr Adel der Formen, Sinn für schöne Linien, Lebendigkeit des Ausdruckes und Kenntniss des Nackten diesem Bildhauer zu Gebote stand. Nun ist es nicht ohne Bedeutung, dass diese Sculpturen mit einem der ältesten und vorzüglichsten Altarwerke dieses Styles eine grosse Aehnlichkeit haben und dass in den folgenden Nürnberger Malereien überhaupt das Plastische, die allseitige Bezeichnung der Formen wesentlich vorherrscht. Nicht nur behält hier der Umriss seine Herrschaft ungleich mehr als in Prag und in Köln; die Formen sind überhaupt bestimmter und minder verschwommen, alle Theile stärker modellirt, die Farben der Gewänder tiefer. In allen übrigen Beziehungen stehen diese Werke den böhmischen ebenbürtig oder überlegen da. Die Gewandung fällt in weichen, schön und

*) Vgl. Waagen, a. a. O. I, S. 163 u. f. — v. Rettberg, Nürnberger Briefe, S. 176 u. f.

grossartig geordneten Falten; die Körperverhältnisse sind ungleich anmuthiger und schlanker; in den Köpfen zeigt sich ein Streben nach idealer Schönheit, nach dem Ausdruck frommer Reinheit und Milde, welches mit der dieser Schule eigenen Formenschärfe verbunden einzelne Charakterköpfe von höchstem Werthe hervorgebracht hat.

3. Wir beginnen die Reihe der betreffenden Werke billig mit demjenigen, welches den Zusammenhang dieser Malerschule mit den Bildwerken Schonhofer's andeutet. Es ist dies der sog. Imhoff'sche Altar, jetzt in der Gemäldesammlung der Burg zu Nürnberg, welcher nicht lange nach 1361 entstanden sein möchte; er besteht aus einem Mittelbilde (Krönung Mariä) sammt Rückseitenbild (der todte Christus) und vier doppelt bemalten Flügeln (acht Apostelgestalten), sämmtlich getrennt aufgestellt. In der Krönung Mariä (auf Goldgrund) sind besonders die Köpfe von edelster Bildung; Neigung und Geberde der Jungfrau sind überaus zart gedacht, der Ausdruck überhaupt mild und anmuthsvoll. Das Rückseitenbild (wie in der Regel die Bilder der Aussenseiten, nicht auf Goldgrund, sondern auf farbigem, hier rothem Grunde) ist schwächer und minder sorgsam in der Ausführung, zeichnet sich aber durch die würdige Trauer der Madonna und durch den herrlichen Kopf des
4. todten Christus aus. — An der Sakristeiwand der Lorenzkirche hängt ein dem eben genannten nahe verwandtes Bild: Madonna mit dem Kinde und vier Cherubim, unten die Bildnisse der Stifter. Auch hier liegt in dem schönen Oval des Kopfes der Hauptfigur die edelste Anmuth, die Formen des Kindes sind völlig und ausgebildet, die Charaktere der Porträts von grosser Entschiedenheit; ja in mehrern Beziehungen, z. B. in der naturgemässen Zeichnung der Augen, in der fleissigen Modellirung und vor allem in der überaus klaren Färbung zeigt sich hier und in andern nürnbergischen Bildern eine entschiedene Ueberlegenheit über die gleichzeitigen Nachfolger Giotto's, welche damals an der Spitze der italienischen Malerei standen. —

Etwas später, vom Jahre 1385, ist der Tucher'sche Hoch- 5. altar in der Frauenkirche. Das Mittelbild stellt Christus am Kreuz, zu den Seiten die Verkündigung und die Auferstehung, die Flügel Christi Geburt und zwei Apostel dar, Alles auf damascirtem Goldgrund. Die Figuren sind etwas gedrungen, stehen aber sonst den vorigen in keiner Weise nach nnd zeichnen sich — besonders die Maria am Fusse des Kreuzes und der Engel bei der Verkündigung — durch Schönheit und Lebendigkeit des Ausdruckes aus. — Der 6. Volkamer'sche Altar des heil. Theocarus im Chor von S. Lorenz, vom Jahre 1406, woran bloss die Flügel und die Altarstaffel (mit biblischen Vorgängen und mit der Legende des Heiligen) bemalt sind, das Innere aber aus Schnitzwerk besteht, ist von keinem bedeutenden Künstler, allein wichtig als Beweis, dass zu Anfang des XV. Jahrhunderts noch in allen Theilen die oben geschilderte Kunstweise in Ausübung war; besonders fällt auch hier die edle Bildung der Köpfe auf. — Vielleicht aus derselben Zeit 7. ist der Haller'sche Altar im Schiff von S. Sebald, dessen Mittelbild wiederum Christus am Kreuze zwischen den Seinigen darstellt, während die Flügel Christus am Oelberg, mehrere Heilige und die Stifter enthalten. Die letztern sind auffallend gut gezeichnet und sehr individuell; im Uebrigen stimmen diese Bilder mit den obigen in allen Vorzügen überein, nur dass die Verhältnisse etwas kurz, die Köpfe rundlich, die Extremitäten nachlässig ausgefallen sind. — In der Frauenkirche (erste Säule, links) befindet sich eine 8. gemalte Gedächtnisstafel vom Jahre 1430, welche als eines der spätesten germanischen Denkmale Nürnbergs den Beweis liefert, welche Schönheit und Ausbildung dieser Styl damals erreicht hatte. Oben verehren Joseph und Maria das von einem Goldschein umflossene Kind, in der Höhe drei singende Engel; unten beten ein Papst, ein Bischof und die Stifter vor dem todten Christus, Alles auf Goldgrund. Die edeln, feinen Köpfe haben noch viel von der Darstellungsweise des Tucher'schen Hochaltars, sind aber zarter ausge-

bildet; die Falten sind fein und geradlinig; ganz besonders
9. schön ist der im Grabe stehende Christus. — Aus derselben Zeit stammen zwei Grabtafeln in S. Sebald, wovon die eine (am rechten Pfeiler vor dem Hochaltar) auf Goldgrund die Anbetung der Hirten mit einer überaus schönen und innigen Madonna, und die zahlreiche Familie des Stifters enthält. Die andere, noch vorzüglichere (am Pfeiler gegenüber) stellt die noch jugendliche S. Anna mit Maria und dem Christuskind auf dem Schoosse, zu den Seiten zwei andere Heilige dar, von welchen der eine, S. Nicolaus,
10. von besonders würdevollem Charakter ist. — Ein (jetzt getrenntes) Altarwerk in der Galerie auf der Burg — in der Mitte Christus am Oelberge, auf den Flügeln andere Scenen der Passion — zeigt den Uebergang aus der germanischen Kunstweise in die spätere realistische, welche in der Folge hauptsächlich durch Michael Wohlgemuth repräsentirt wird. Der erstern gehören die noch immer edeln Köpfe der heiligen Figuren, der letztern die rohen, karrikirten Gestalten der Widersacher und die vielgebroche-
11. nen, knittrigen Gewandfalten an. — Ausserhalb Nürnbergs kommen Bilder dieser Schule nicht häufig vor. Doch besitzt das Museum von Berlin zwei innere und zwei äussere Flügelbilder von ausgezeichnetem Werthe, aus der Blüthezeit der Schule (um 1400); jene enthalten eine jungfräulich schöne Madonna und den h. Petrus Martyr, diese Johannes den Täufer und die h. Elisabeth von Thüringen, sämmtlich von sehr durchgebildeten Charakteren.

1. §. 74. Am spätesten und am reichsten entwickelt sich die Schule von Köln, welche wohl als der Gipfelpunkt der germanischen Malerei anzusehen ist. Als ihre höchste Blüthezeit sind die letzten zwei Jahrzehnde des XIV. Jahrhunderts und die ersten drei des XV. anzunehmen. Der Charakter ihres Styles hat seinen wesentlichsten Grund in der geistigen Auffassungsweise. Diese geht von vorn herein auf die Bezeichnung der seligen, paradiesischen Ruhe heiliger Personen aus, wozu sie hauptsächlich des Aus-

druckes kindlicher Unschuld und Reinheit, weniger aber des individuellen Charakters bedarf; auch die Schönheit ist für sie wesentlich nur Mittel, und lange nicht so sehr Formenprincip wie bei den alten Nürnbergern. So bildet die Kölner Schule vor allem eine der höchsten sittlichen Erscheinungen in der Kunstgeschichte. Aus ihren Gestalten spricht eine lautere Seele, welche mit dem höchsten Gesetz in ungetrübtem Einklange lebt; da ist keine Spur von irgend welcher Unruhe des Gemüthes, von Sehnsucht oder Schwärmerei, alles ist uranfänglicher, ungestörter, heiliger Friede. Süssigkeit und Holdseligkeit, kindliche Heiterkeit und Anmuth haben sich nirgends so durchgängig und anhaltend als herrschende Richtung geltend gemacht wie hier. Das Dämonische, das Gemeine, wie es in Leben und Geschichte auftritt, ist zwar diesen Malern an sich nicht völlig fremd, allein sie halten es fern und getrennt von dem heiligen Bezirk, in welchem ihr eigenthümliches Wollen und Streben sich bewegt. Wie im Gegensatz zu den wilden und stürmischen Zeiten, welche Köln damals durchlebte, haben sie sich in ihren Bildern ein Asyl gotterfüllter Ruhe geschaffen.

Auch die Aeusserlichkeiten der Darstellung stehen mit dieser Auffassungsweise im Zusammenhang: die vielfach bemerkliche Unsicherheit und Verschwommenheit in der Bezeichnung der Formen, und das lichte Colorit, welches wie durch einen duftigen Flor die Gestalten in eine visionäre Ferne rückt, sodass sie kaum irgendwo diejenige Körperlichkeit der Erscheinung gewinnen, wodurch sich die Nürnberger auszeichnen. Dabei zeigt sich gleichwohl die Technik der Farbenbehandlung, die Weichheit des Auftrages in einer Vollendung wie nirgend anderswo vor Einführung der Oelmalerei; auch ist die Modellirung durchgängig mit grösster Zartheit durchgeführt. 2

Vielleicht kann man in der ganzen neuern Kunstgeschichte nirgends mit so vollem Rechte von Idealismus sprechen wie hier. Einen Idealismus der Form hat es 3

noch oft gegeben und zwar, zumal wo die Antike sich als Vorbild geltend machte, mit ungleich grösserm Erfolge als in der so befangenen altkölnischen Schule. Diese nimmt dagegen einen Idealismus des sittlichen Wollens in Anspruch, welchen selbst die grössten Italiener des XVI. Jahrhunderts nicht in so ungetheiltem Sinne erstrebten noch erreichten. Nur Fra Angelico da Fiesole kommt hiemit in Vergleich. In ihm allein zeigt sich dasselbe Wollen, welches einzig auf die Darstellung des Göttlichen und Heiligen als solchen gerichtet ist. Mochte auch bereits die ältere germanische Malerei dasselbe Ziel verfolgt haben, so hatte es doch wegen der Beschränktheit in der Formenbildung bei der blossen Intention sein Bewenden gehabt; jetzt dagegen war man zu einem ungleich deutlichern und sprechendern Ausdruck gelangt, indem die neu gewonnenen Mittel eine bisher nicht bekannte Belebung der Köpfe und Geberden gestatteten*).

4. Nach dem eben Gesagten leuchtet es übrigens ein, dass dieser Schule ganze grosse Sphären künstlerischer Darstellung verschlossen bleiben mussten. Schon die Bezeichnung jedes kräftigen Handelns überhaupt lag ihr ferne und sie hat das dramatische Element, wozu die Kunst des XIII. Jahrhunderts einen nicht unbeträchtlichen Anlauf genommen, kaum irgendwie weiter gebildet. Noch viel weniger gelangen ihr die Momente der heftigern Leidenschaft und der Bosheit, und wo dergleichen, wie oben angedeutet, nicht zu umgehen war, da kam wie bei Fiesole ein oft sehr skurriles Zerrbild zum Vorschein. Auch inner-

---

*) Wir wollen hier die Vermuthung bloss andeuten, dass die kölnische Schule nicht als ein durchgängiger Ausdruck der Zeitstimmung anzusehen sei, dass sie vielmehr ihrer Zeit als eine Minorität gegenüber gestanden habe, ähnlich wie die damalige Mystik, mit welcher sie vielleicht in einem engen, selbst lokalen Zusammenhange stand. Nicht lange nach 1400 hatte in Italien und den Niederlanden schon überall der Realismus in der Malerei das Feld gewonnen, vor welchem die altkölnische Schule in der Folge wie ein Hauch zerstiebt.

halb derjenigen Gegenstände, welche diesen Malern mehr zusagten, war es nicht zu vermeiden, dass einzelne conventionelle Gewohnheiten sich festsetzten, welche noch näher zu bezeichnen sein werden; wie denn z. B. die Schule über gewisse Körperverhältnisse, über die Bildung einzelner Gesichtstheile u. dgl. nie ins Klare gekommen ist.

§. 75. Die schriftlichen Nachrichten über die einzelnen Künstler, welchen die Werke dieser Schule angehören, sind auch hier überaus dürftig. Zwar hat man in neuerer Zeit aus den alten Schreinsbüchern der Stadt Köln eine ganze Reihenfolge von Malernamen ausgezogen*), ohne jedoch irgend einem Einzelnen dieses oder jenes vorhandene Werk mit einiger Sicherheit zutheilen zu können. Selbst die beiden Namen der Meister Wilhelm und Stephan, mit welchen wir jetzt die Vorstellung des bedeutendsten kölnischen Malers am Ende des XIV., und eines noch höher stehenden im Anfang des XV. Jahrhunderts verbinden, werden mit gewissen Bildern bloss durch eine Combination verknüpft, welche bei Stephan allerdings beinahe zur Gewissheit wird, bei Wilhelm dagegen mit Bedenklichkeiten verbunden ist. 1.

Wie dem auch sei, jedenfalls scheint die neue Entwicklung in der kölnischen Malerei sich ziemlich rasch und plötzlich aus den schon vorhandenen Elementen (s. den vorigen Abschnitt) gebildet zu haben; wahrscheinlich durch die Erfolge eines genialen Menschen, welcher der schon lange vorbereiteten, vielleicht nur durch äussere Bedingun- 2.

*) Fahne: Diplomatische Beiträge zur Geschichte der Baumeister des Kölner Domes und der bei diesem Werke thätig gewesenen Künstler, S. 38 u. f. — Die Grundlage der bisherigen Resultate liefert Passavant: Kunstreise durch England und Belgien, S. 403 u. f. (zum Theil nach Vermuthungen von Prof. Mosler in Düsseldorf); hiezu Nachträge Passavant's in dem schon angeführten Aufsatze, Kunstblatt 1841, No. 88 u. f — Ueber die in Nürnberg aufbewahrten Kölner Bilder giebt Waagen: Kunstw. und Künstler in Deutschland, I, S. 168 u. f. schätzbare Nachrichten.

gen gehemmten Richtung einen Ausdruck verlieh und eine
3. Anzahl seiner Zeitgenossen mit sich fortriss. Nun berichtet eine oft angeführte Stelle in der Limburger Chronik zum Jahre 1380: „In dieser Zeit war ein Maler zu Köln, der hiess Wilhelm. Der war der beste Maler in allen teutschen Landen*), als er ward geachtet von den Meistern. Er malet einen jeglichen Menschen von aller Gestalt; als hätte er gelebt.“ Hieraus dürfen wir schliessen oder wenigstens vermuthen, dass derjenige Maler, mit welchem die grosse Veränderung eintrat, eben dieser Wilhelm sei**), und dass das Aufkommen der neuen Richtung ein grosses Aufsehen weit und breit erregte; denn die Erwähnung eines Künstlers bloss um seines Ruhmes willen bei einem mittelalterlichen Chronisten welcher nicht in derselben Stadt, ja nicht einmal in deren Nähe wohnte, ist eine der auffallendsten Erscheinungen. (Dagegen berechtigen die letzten angeführten Worte der Chronik nicht etwa zu der Annahme, dass Wilhelm eine realistische Kunstrichtung befolgt habe; sie sind vielmehr der stehende Ausdruck mittelalterlicher Verwunderung über jede Darstellungsweise welche sich einigermassen dem Leben näherte). Der bequemern Bezeichnung wegen behalten wir übrigens den schon herkömmlich gewordenen Namen eines „Meister Wilhelm“ für eine Reihe vorzüglicher, einer bestimmten

---

*) Nach einer andern Recension sogar: „in der Christenheit“; s. Passavant a. a. O. S. 405.

**) In den kölnischen Urkunden kommt schon seit dem Jahre 1360 ein Maler „Wilhelm von Herle“ vor, welchen man gewöhnlich mit dem grossen Meister Wilhelm identificirt. Allein diese Verlängerung um 20 Jahre stimmt mit manchen Entwickelungsmomenten in den unten anzuführenden Bildern nicht überein und würde zu der Annahme nöthigen, dass während einer so langen Künstlerlaufbahn Wilhelms die Kunst, welcher er einen so mächtigen Anstoss gegeben, auf gleicher, und zwar gleich anziehender Stufe geblieben sei, was den historischen Entwickelungsgesetzen, wo bei höher erwecktem Leben stets neuer Fortschritt oder Verfall aufeinander folgen, zuwider ist. Auch thut der Name wenig zur Sache.

Hand angehörenden Werke der ersten Blüthezeit der Schule bei.

Einem der nächsten Vorläufer dieses Malers mag ein 4. sehr verblichenes Wandgemälde zu S. Severin in Köln (in einem Nebenraume rechts von der Crypta) zuzuschreiben sein, welches Christus am Kreuz zwischen Maria, Johannes und sechs andern Heiligen darstellt. Die Gewandung hat noch nicht die Leichtigkeit, die Bildung der Köpfe noch nicht das Rundliche, Naive der entwickeltern kölnischen Schule, doch zeigt sich der Beginn der letztern in der Schönheit der Gestalten und in der Anmuth der Gesichtszüge.

§. 76. Auf den Namen des Meisters Wilhelm selbst pflegte 1. man in den letzten Zeiten eine grosse Anzahl von Bildern zu häufen, welche bloss den Schulcharakter im Allgemeinen trugen. Es ist diess um so begreiflicher, als in dieser Zeit der Schultypus noch sehr über den individuellen Typus vorherrscht und der letztere fast nur in einzelnen höhern Beziehungen der Conception sich kenntlich macht, während die Aeusserlichkeiten der Darstellung allen Schulgenossen mehr oder weniger gemeinsam sind. Vor Allem muss hier wiederholt werden, dass kein einziges Bild sich mit diesem Namen in sichere Verbindung bringen lässt. Selbst die wenigen Werke einer gewissen sehr vorzüglichen Hand, welche wir nach herkömmlichem Gebrauche als die des Meister Wilhelm bezeichnen, haben durchaus keinen unbestreitbaren Anspruch darauf, indem ihre wahrscheinliche Entstehungszeit in die nächsten Jahre nach 1388 fällt, während die Limburger Chronik die grosse und weitbekannte Hauptepoche des wirklichen Wilhelm schon in das Jahr 1380 setzt. Da jedoch frühere nicht viel weniger entwickelte und für die Zeitgenossen sehr staunenswerthe Arbeiten desselben Meisters untergegangen sein können, so mag es bei dieser Benennung sein Bewenden haben.

Das älteste bekannte Werk dieser Hand ist wohl ein 2. Wandgemälde in der St. Castorskirche zu Koblenz, in

der spitzbogigen Nische über dem Sarcophag des im Jahre 1388 verstorbenen Cuno von Falkenstein, Erzbischofes von Trier*). Wie lange nach dem Tode desselben, oder ob vielleicht gar noch bei seinen Lebzeiten dieses Gemälde entstand, ist völlig ungewiss. Es stellt den Heiland am Kreuze dar, an dessen Fuss der Erzbischof kniet; zu den Seiten, stehend, die HH. Petrus, Maria, Johannes und Castor, Alles auf damascirtem Goldgrund. Petrus und Castor erinnern in ihrer einfachen, statuarischen Ruhe am meisten an den strenggermanischen Styl, haben aber bereits die weiche, runde Gesichtsbildung der kölnischen Schule. Bewegter ist die Mittelscene, welcher sie zur Einfassung dienen. Maria und Johannes zeigen in ihren Geberden und Gesichtszügen (welche, vielleicht nicht ohne Absicht, schmaler gehalten sind) den Ausdruck eines tiefen Schmerzes, welcher besonders bei Johannes etwas höchst Ergreifendes hat. In dem Portraitkopf des Erzbischofes ist ein deutliches Streben nach einer etwas rohen Naturwahrheit sichtbar, doch erscheint die Behandlung minder geistreich als in manchen Gestalten des gewöhnlichen Lebens auf andern Bildern dieser Schule. Was dem Ganzen noch den Character des Ueberganges vom alten zum neuern Style giebt, ist wesentlich die etwas strenge und plastische Behandlung der Formen, namentlich der Gewänder, was indess auch mit auf der monumentalen Bestimmung und Technik des Werkes beruhen mag. — Hieran reiht sich am Nächsten ein kleiner Flügelaltar im Museum zu Köln. Das Mittelbild enthält die Halbfigur der h. Jungfrau mit dem Christkinde auf dem Arme, welches ihr das Kinn streichelt; sicher eines der anmuthigsten Bilder der nordisch-mittelalterlichen Kunst, welches zugleich die malerische Praxis der Schule schon auf ihrer vollen Höhe zeigt. Die Carnation ist von

3.

*) Flüchtig abgebildet bei Moller, Denkmäler der deutschen Baukunst, Taf. 46.

weichstem Schmelz, mit lichtgrünlichen Schatten und weissröthlichen Lichtern, das Haar der Madonna röthlichblond; auch die gebrochenen Farben der Gewandung zeigen viele Klarheit und das deutliche Streben nach gesetzmässiger Harmonie. Der Kopf ist von grösster Lieblichkeit des Ausdruckes und mag wohl als der reinste frühere Typus des weiblichen Kopfes in dieser Schule betrachtet werden, zeigt aber auch einen Grundmangel, welcher durch alle Werke derselben durchgeht: die grosse Unkenntniss des Knochengestelles im menschlichen Körper. Die ganze Malerei jener Zeit theilt zwar diesen Vorwurf bis zu einem gewissen Grade; anatomische Erforschung war überhaupt noch unerhört, und eine vollkommen organische und lebendige Handhabung der Menschengestalt hat vor Lionardo da Vinci wohl nirgends stattgefunden, — allein schon die Nürnberger Schule besass wenigstens eine ziemliche Kenntniss der Hauptformen und Dimensionen des Kopfes und der Extremitäten, während die Kölner Maler hier in einer grossen Willkür befangen blieben. Stirn, Nase, Mund und Augen wollen in ihrer Form und Lage sehr oft zu dem ganz eigenthümlich rundlichen Umriss des Kopfes nicht stimmen, und selbst wo der Schönheitssinn und die psychologische Intention des Einzelnen, wie z. B. im vorliegenden Fall, dennoch den Sieg davonträgt, blickt der Mangel noch immer deutlich genug durch. Auch die Hände sind in dieser Schule (und selbst in diesem sonst so schönen Bilde) ohne Verhältniss und von befremdlicher Dünne der Finger, die Arme durchgängig zu kurz. Ebenso ist in den Figuren der HH. Katharina und Barbara auf der Innenseite der Flügel bereits eine dem Wilhelm und seiner Schule eigene Schmächtigkeit des Körpers zu bemerken, welcher bisweilen wie in der Mitte geknickt erscheint*). —

*) Es ist hier ausdrücklich hervorzuheben, dass diess nur von der frühern Periode der Schule gilt, nicht aber von Meister Stephan und seinen Nachfolgern, welche einigermassen von der inzwischen empor-

grossartig geordneten Falten; die Körperverhältnisse sind ungleich anmuthiger und schlanker; in den Köpfen zeigt sich ein Streben nach idealer Schönheit, nach dem Ausdruck frommer Reinheit und Milde, welches mit der dieser Schule eigenen Formenschärfe verbunden einzelne Charakterköpfe von höchstem Werthe hervorgebracht hat.

3. Wir beginnen die Reihe der betreffenden Werke billig mit demjenigen, welches den Zusammenhang dieser Malerschule mit den Bildwerken Schonhofer's andeutet. Es ist dies der sog. Imhoff'sche Altar, jetzt in der Gemäldesammlung der Burg zu Nürnberg, welcher nicht lange nach 1361 entstanden sein möchte; er besteht aus einem Mittelbilde (Krönung Mariä) sammt Rückseitenbild (der todte Christus) und vier doppelt bemalten Flügeln (acht Apostelgestalten), sämmtlich getrennt aufgestellt. In der Krönung Mariä (auf Goldgrund) sind besonders die Köpfe von edelster Bildung; Neigung und Geberde der Jungfrau sind überaus zart gedacht, der Ausdruck überhaupt mild und anmuthsvoll. Das Rückseitenbild (wie in der Regel die Bilder der Aussenseiten, nicht auf Goldgrund, sondern auf farbigem, hier rothem Grunde) ist schwächer und minder sorgsam in der Ausführung, zeichnet sich aber durch die würdige Trauer der Madonna und durch den herrlichen Kopf des
4. todten Christus aus. — An der Sakristeiwand der Lorenzkirche hängt ein dem eben genannten nahe verwandtes Bild: Madonna mit dem Kinde und vier Cherubim, unten die Bildnisse der Stifter. Auch hier liegt in dem schönen Oval des Kopfes der Hauptfigur die edelste Anmuth, die Formen des Kindes sind völlig und ausgebildet, die Charaktere der Porträts von grosser Entschiedenheit; ja in mehrern Beziehungen, z. B. in der naturgemässen Zeichnung der Augen, in der fleissigen Modellirung und vor allem in der überaus klaren Färbung zeigt sich hier und in andern nürnbergischen Bildern eine entschiedene Ueberlegenheit über die gleichzeitigen Nachfolger Giotto's, welche damals an der Spitze der italienischen Malerei standen. —

Etwas später, vom Jahre 1385, ist der Tucher'sche Hoch- 5. altar in der Frauenkirche. Das Mittelbild stellt Christus am Kreuz, zu den Seiten die Verkündigung und die Auferstehung, die Flügel Christi Geburt und zwei Apostel dar, Alles auf damascirtem Goldgrund. Die Figuren sind etwas gedrungen, stehen aber sonst den vorigen in keiner Weise nach nnd zeichnen sich — besonders die Maria am Fusse des Kreuzes und der Engel bei der Verkündigung — durch Schönheit und Lebendigkeit des Ausdruckes aus. — Der 6. Volkamer'sche Altar des heil. Theocarus im Chor von S. Lorenz, vom Jahre 1406, woran bloss die Flügel und die Altarstaffel (mit biblischen Vorgängen und mit der Legende des Heiligen) bemalt sind, das Innere aber aus Schnitzwerk besteht, ist von keinem bedeutenden Künstler, allein wichtig als Beweis, dass zu Anfang des XV. Jahrhunderts noch in allen Theilen die oben geschilderte Kunstweise in Ausübung war; besonders fällt auch hier die edle Bildung der Köpfe auf. — Vielleicht aus derselben Zeit 7. ist der Haller'sche Altar im Schiff von S. Sebald, dessen Mittelbild wiederum Christus am Kreuze zwischen den Seinigen darstellt, während die Flügel Christus am Oelberg, mehrere Heilige und die Stifter enthalten. Die letztern sind auffallend gut gezeichnet und sehr individuell; im Uebrigen stimmen diese Bilder mit den obigen in allen Vorzügen überein, nur dass die Verhältnisse etwas kurz, die Köpfe rundlich, die Extremitäten nachlässig ausgefallen sind. — In der Frauenkirche (erste Säule, links) befindet sich eine 8. gemalte Gedächtnisstafel vom Jahre 1430, welche als eines der spätesten germanischen Denkmale Nürnbergs den Beweis liefert, welche Schönheit und Ausbildung dieser Styl damals erreicht hatte. Oben verehren Joseph und Maria das von einem Goldschein umflossene Kind, in der Höhe drei singende Engel; unten beten ein Papst, ein Bischof und die Stifter vor dem todten Christus, Alles auf Goldgrund. Die edeln, feinen Köpfe haben noch viel von der Darstellungsweise des Tucher'schen Hochaltars, sind aber zarter ausge-

schen Bildern in grosser Anzahl den Hintergrund. Der Gekreuzigte ist sehr würdevoll dargestellt und ohne das oberflächlich Schematische, was manchen Crucifixen dieser Zeit anhängt; die übrigen Gestalten zeigen bei einer ziemlich durchgeführten malerischen Behandlung doch statuarische, feierliche Ruhe; nur hat bei einer fast durchgängigen rohen Uebermalung der Schwung der Gewänder etwas verloren. Unter den noch gut erhaltenen alten Theilen ist der Kopf der h. Margaretha hervorzuheben, welcher den Styl Wilhelms nicht verkennen lässt. Das Ganze ist ursprünglich auf die grossartigste Wirkung angelegt, die jedoch durch
7. den jetzigen Zustand beeinträchtigt wird. — Höchst wahrscheinlich ist auch die berühmte h. Veronica mit dem Schweisstuch (in der Münchner Pinakothek) eine Arbeit Wilhelms. Der Kopf, von höchstem und wunderbarstem Reiz, ist in den Formen etwas leichter und mehr hingehaucht als z. B. bei der Madonna des Kölner Museums, übrigens eines der ergreifendsten Beispiele des frommen Ausdruckes, welcher dieser Schule eigen war. Das Antlitz Christi auf dem Schweisstuch (welches die Heilige ausgespannt vor sich hält) ist nicht ohne eine gewisse typische Grösse der Formen, aber im Ausdruck nicht sehr bedeutend. Unten zu beiden Seiten sitzen sechs niedliche kleine
8. Engel lesend und singend beisammen*). — Endlich befinden sich in der Galerie der Moritzkapelle zu Nürnberg zwei Bilder (ehemalige Aussenflügel) mit den hh. Katharina und Elisabeth, von grosser Zartheit und Lieblichkeit der

*) Das Bild ist sammt einer reichhaltigen Auswahl anderer aus der ehemaligen Boisserée'schen Galerie durch das grosse lithographische Werk Strixner's „Sammlung alt-, nieder- und oberdeutscher Gemälde der Brüder S. und M. Boisserée etc.“, bekannt geworden. Es trägt dort die Bezeichnung „byzantinisch - niederrheinisch“, welche u. W. zuerst in Göthe's „Kunst und Alterthum“ auf denjenigen Styl angewandt worden war, welchen wir jetzt den germanischen nennen. Es bedarf nach dem bisher Gesagten keiner weitern Widerlegung dieses irrigen Namens, welcher auch bereits fast überall aufgegeben ist.

Köpfe, auf rothem, goldgestirnten Grunde, und mit diesen scheint die Reihe der bis jetzt bekannten unzweifelhaften Werke dieser Hand abgeschlossen werden zu müssen. Zwar findet sich ebendort noch eine vortreffliche Madonna in der Art des Wilhelm, allein der Ton des Fleisches ist zu bräunlich, die Farben zu entschieden und ungebrochen, als dass es ihm selbst zuzuschreiben wäre. (Das Kind hält eine Erbsenblüthe)*). 9.

§. 77. Welchen Einfluss Wilhelm auf Zeitgenossen und jüngere Künstler geübt, davon geben zahlreiche Schulbilder ein hinreichendes Zeugniss. Man wird bei der Unterscheidung verschiedener Hände in einem von aller Ueberlieferung entblössten Gebiet nicht vorsichtig genug zu Werke gehen können; doch lassen sich wohl mit einiger Sicherheit die auf dem Boden des ältern germanischen Styles stehenden, bloss im Einzelnen von Wilhelms Einfluss berührten Zeitgenossen von den eigentlichen Nachfolgern unterscheiden. 1.

Einem der erstern mag ein grosses Altarblatt auf Goldgrund im Museum zu Köln — der Gekreuzigte zwischen sieben Heiligen — angehören. Körperverhältnisse, Gewandmotive und manches Andere erinnert an Wilhelm, nur fehlt das ideale Gefühl, die Würde der Stellungen, die hohe Anmuth der Köpfe des letztern; die Engelchen welche das Crucifix umschweben, sind den seinigen äusserlich und ohne Grazie nachgeahmt; auch deutet eine gewisse Schwere in den Gewändern und eine grelle Körperlichkeit der Farbe auf einen noch vom alten Styl ausgehenden Maler hin. — Vielleicht von derselben Hand ist ein Christuskopf auf dem Schweisstuch, in der Sammlung des verstorbenen Dr. Kerp zu Köln, und ein Altarwerk des dortigen Museums, welches ebenfalls einen Gekreuzigten zwischen Heiligen und auf den Flügeln abermals Heilige enthält. — Andern Zeitgenossen 2. 3.

*) Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschland I., S. 168 u. f. — Passavant, Kunstblatt 1841, No. 89, beschreibt sieben Holzschnitte des Münchner Kupferstichcabinetes, welche sehr entschieden in der Art und Weise des Wilhelm entworfen sind.

des Meisters darf man folgende Bilder zuschreiben: zwei Tafeln aus einer Passion, Christus am Oelberg und Christus vor Pilatus, im Museum zu Köln, ausgezeichnet durch grossartig alterthümliche, etwa dem Giotto verwandte Gewandmotive; — zwei Flügelbilder, ebenda, mit Verkündigung, Darstellung und Tod der h. Jungfrau, nebst vier Heiligen, etwas derb und kräftig; — zwei Tafeln im Querschiff von S. Cunibert zu Köln, mit mehrern Heiligen, u. a. m.

4. Andere Meister erscheinen geradezu als Schüler und Nachfolger Wilhelms. Ein Altärchen im Besitz des Herrn Bauinspector von Lassaulx in Coblenz ist hier vor Allem interessant, indem es die Einseitigkeit und die Grösse der Schule nebeneinander offenbart. Das Mittelbild enthält die Anbetung der Könige, die Flügelbilder Heilige. Während nun in den Körperverhältnissen die grössten Mängel — besonders kleine Arme und grosse Köpfe — zum Vorschein kommen, sind die Gesichter von der höchsten Grazie und Schönheit in der Art des Wilhelm, dessen weicher Farbenschmelz hier ebenfalls auf das Glücklichste nachgeahmt 5. ist. — Eine ganz andere Seite zeigt die Schule Wilhelms in einer grossen figurenreichen Kreuzigung des Kölner Museums. Hier überrascht hauptsächlich die wohlausgesonnene Anordnung der ziemlich verschiedenartigen, auf einem Raume vereinigten Handlungen, und die Gruppe der heiligen Frauen, welche um die hinsinkende Maria beschäftigt sind, ist sogar bis zu grosser Schönheit ausgebildet. Die kleinen Engelchen, welche auch hier die Luft erfüllen, schwingen sich mit den Geberden des leidenschaftlichsten Schmerzes um das Kreuz. Der Ton ist weisser und matter als bei Wilhelm, die Köpfe von geringerm Liebreiz, die Gewandung übrigens sorgfältig und mehr dem Zeitcostüm 6. entsprechend. — Von derselben Hand scheint das zierliche Flügelaltärchen herzurühren, welches in der Galerie des Berliner Museums dem Wilhelm selbst zugeschrieben ist, und auf dem Mittelbilde die h. Jungfrau mit andern weiblichen Heiligen auf einer Wiese sitzend (ein Lieblings-

gegenstand dieser Schule) und auf den Flügeln ebenfalls weibliche Heilige enthält. — Eine grosse Tafel des Museums 7. von Darmstadt*), der Gekreuzigte zwischen Engeln, Heiligen und Donatoren, ist offenbar von einem Schüler Wilhelms, aber ohne das Seelenvolle in dessen Köpfen gemalt. — Eine hieher gehörende Tafel mit vier Aposteln in der Moritzkapelle zu Nürnberg zeichnet sich durch reine und schöne Gewandmotive aus. — In der Münchner Pinakothek 8. sind vier kleinere Bilder, Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung der Könige (3, 6, 7, 8), von einem der vorzüglichern Nachfolger Wilhelms, ein (getrenntes) Altarwerk dagegen (4, 5, 9), welches einen Christus am Kreuz zwischen den Aposteln in halber Lebensgrösse darstellt, wovon je drei auf die Flügel kommen, von einer geringern Hand. — Auch ein grosses Altarbild in der Kir- 9. che zu Kirchsahr (unweit Altenahr) scheint von einem Schüler des Wilhelm gemalt zu sein; es stellt in der Mitte die Kreuzigung, an den Seiten andere Begebenheiten der Passion in ziemlich derb gehaltenen Formen dar**). — An 10. einigen Pfeilern der St. Cunibertskirche zu Köln befinden sich stark übermalte grosse Heiligenfiguren welche im Ganzen die Auffassung derselben Schule, nur mit deutlicher ausgesprochenem Gefühle für die körperliche Existenz zeigen.

Wenn man die Urheber dieser und der folgenden Werke unter dem Namen der altkölnischen Schule zusammenfasst, so ist damit keineswegs gesagt, dass es lauter Kölner waren; vielmehr lässt sich vermuthen, dass die von Wilhelm ausgehende Anregung sich rasch am ganzen mittlern und Niederrhein und in den nähern Gegenden Westfalens verbreitete und vielleicht selbst das Entstehen von Filialschulen veranlasste. (s. unten).

§. 78. Um den Anfang des XV. Jahrhunderts lässt sich in 1.

*) Beschrieben von Passavant, Kunstblatt 1841, No. 88.

**) S. Kinkel: die Ahr, S. 308.

der kölnischen Malerei eine neue Entwickelung erkennen, welche in den Werken des Meisters Stephan, wahrscheinlich eines unmittelbaren Schülers des Wilhelm, ihren Gipfelpunkt findet. Die geistige Richtung bleibt zwar wesentlich dieselbe, allein sie dringt zu einem reichern, vielartigeren Ansdruck durch, und zwar nicht ganz ohne Einwirkung von Seiten der flandrischen Malerschule, welche inzwischen auf dem ganz neuen Wege des Realismus zu einer höchst vielseitigen Darstellung des Lebens gelangt war. Doch ist diese Einwirkung in den kölnischen Gemälden der betreffenden Epoche keinesweges das Vorherrschende; sie lässt sich höchstens in einzelnen Aeusserlichkeiten, z. B. in der Behandlung gewisser Gewandstoffe, u. dgl. sichtbar festhalten, während die Sinnesweise des Malers durchaus der alten Tendenz zugethan bleibt. Einige besondere Veränderungen in Colorit und Formenbildung gehören sicher keinem ausländischen Einfluss, sondern der innern Weiterbildung des Schultypus an; so die etwas kürzern Verhältnisse des Körpers, die vollkommnere (namentlich weniger runde) Bildung des Kopfes, die häufigere Anwendung des Zeitcostüm's, u. a. m. Das Wichtigste aber war, dass in die bei Wilhelm noch sehr allgemeinen und wenig abwechselnden Physiognomien eine grössere individuelle Tiefe und Verschiedenheit kam, ohne doch dem Ausdruck überirdischer Schönheit und Heiligkeit Eintrag zu thun, sodass die Werke des Stephan, des zweiten und wichtigern Hauptmeisters der Schule, gradezu als das Höchste zu betrachten sind was in dieser Richtung je geleistet worden.

2. Lebenslauf und äussere Umstände sind bei ihm ebensowenig bekannt als bei Wilhelm, und wenn nicht Albrecht Dürer in seinem Reisetagebuch zufällig angemerkt hätte, dass er „zwei Weisspfennige ausgegeben um sich die Tafel des Meister Stephan öffnen zu lassen", so wüsssten wir selbst den Namen des grossen Künstlers

nicht*). Auch lässt sich die chronologische Reihenfolge der wahrscheinlich von ihm herrührenden Werke nur durch Vermuthung bestimmen. — Wir beginnen mit einem Cyclus von ziemlich grossen Gemälden in der Sammlung des Hrn. Schmitz in Köln, welche die äussern und innern Flügel eines Altarwerkes ausmachten, — jene aus Heiligenfiguren 3. und Donatoren auf rothem, goldgeblümtem Grund, diese aus Passionsbildern auf Goldgrund bestehend. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind es entweder Jugendarbeiten Stephans oder eines ihm nahe stehenden Mitschülers. In den Heiligen herrscht noch der Typus des Wilhelm, doch haben die Köpfe bei aller Anmuth und Lieblichkeit schon einen bestimmtern Charakter, die Gestalten eine freiere Haltung; die Gewandung ist ungemein grossartig und feierlich gelegt. Weniger genügen die Scenen der Passion, indem hier den lebhafter bewegten Gestalten das Geschick und die flüchtige Keckheit fehlt, womit Wilhelm (wenigstens auf den Aussenflügeln der Madonna des kölnischen Museums) dergleichen behandelte; doch sind manche Köpfe nicht ohne frische Naturwahrheit aufgefasst. — Etwas zweifelhaft ist 4. die Betheiligung Stephans an den jetzt zerstreuten Einzelbildern eines grossen Altars aus der Abtei Heisterbach bei Bonn. Zwei Tafeln davon, Geisselung und Grablegung, befinden sich im Kölner Museum; es sind höchst einfache Compositionen mit edel gebildeten, aber etwas ausdruckslosen Köpfen; auch die Gewandung ist nicht bedeutend; dagegen würde die überaus weiche Modellirung und das etwas umflorte Colorit zu den spätern Arbeiten Stephans wohl passen. — Das erste Bild, welches mit einiger Ent- 5. schiedenheit die Hand des Stephan erkennen lässt, ist eine h. Ursula im Museum zu Köln; vielleicht ein ehemaliger

*) Die wenigen Nachrichten, welche man mit der Person des Stephan in Verbindung bringen darf, s. bei Passavant Kunstreise etc. S. 411. u. f. und Kunstblatt 1841, No. 89. Nach einer wahrscheinlich auf Stephan bezüglichen kölnischen Sage wäre er zu Köln im Spital gestorben.

Aussenflügel desselben Heisterbacher Altars. Die Heilige erscheint in feierlich ruhiger Stellung, mit ausgebreiteten Armen, in der einen Hand einen Pfeil, in der andern einen Palmzweig haltend; ihr Mantel fällt breit nieder und dient vieren von ihren Jungfrauen, die in kleinerm Massstabe dargestellt sind, zum schützenden Baldachin. Seiner Bestimmung nach ist das Gemälde in der Ausführung und Färbung einfach; das schlichte grüne Gewand hebt sich von dem blauen Hintergrunde nur wenig ab; dabei sind die Köpfe im lieblichsten Farbenschmelz wie hingehaucht und von der schönsten idealen Anmuth. In den Gestalten herrscht überhaupt noch die Auffassung Wilhelms mit all ihrer hohen Lieblichkeit; nur ist damit eine Gemessenheit und Sicherheit des Styles verbunden, welche weit über seine Weise hinausgeht*).

1. §. 79. Eine ungleich höhere und selbständigere Ausbildung zeigt Stephan in dem berühmten sogenannten Dombilde, welches mit Recht als eine der allerhöchsten Leistungen der ältern Kunst diesseits der Alpen betrachtet wird. Schon die Absicht, welche bei der Bestellung gewaltet haben muss, ist nicht ohne Bedeutung. Der Rath von Köln hatte im Jahre 1425 die Juden aus der Stadt gewiesen; im folgenden Jahr liess er an die Stelle ihrer Synagoge nächst dem Rathhause eine Kapelle bauen und mit einem Altar versehen, „damit statt der Unehre und Schmähung, welche einst an dieser Stätte Gott dem Herrn und seiner zarten Mutter Maria bewiesen worden, ihnen jetzt alle Ehre und Andacht dargeboten werde**)." Es handelte sich also darum, die Königin des Himmels in

*) Dieses leider sehr beschädigte Bild befand sich 1841 in der (dem Publicum unzugänglichen) Reserve des Museums. Ob es mit einem seitdem aufgestellten stark restaurirten Gemälde desselben Inhalts identisch ist, wissen wir nicht.

**) Worte der Urkunde vom Jahre 1426, nach gütiger Mittheilung des Obersekretärs Herrn P. Fuchs. — Die Jahrzahl 1410, welche man aus gewissen Zeichen auf dem Bilde selbst herausgedeutet, fällt hiemit dahin. (Andere lasen dieselben Zeichen als Namen des Künstlers

höchster Glorie, umgeben von den werthesten Heiligen der Stadt, mit allen Mitteln der Kunst auf die würdigste Weise darzustellen. — Das Werk besteht bekanntlich aus einem 2. Mittelbilde mit Flügeln, auf denen, wenn sie geschlossen sind, die Verkündigung Mariä dargestellt ist. Im Innern sieht man, auf dem Mittelbilde, die Anbetung der Könige: die heil. Jungfrau auf dem Throne sitzend und von einem langen, dunkelblauen, mit Hermelin gefütterten Mantel umflossen; zu ihren Seiten die beiden ältern Könige kniend, der jüngere und die Personen des Gefolges umhergereiht. Auf den Seitentafeln sind die übrigen Stadtpatrone dargestellt, zur Rechten der heil. Gereon in goldenem Panzer und blausammtnem Wappenrock, mit seinen Kriegsgesellen in den Trachten jener Zeit; zur Linken die heil. Ursula mit ihren Geleitern und der Schaar ihrer Jungfrauen. Der 3. erste Blick zeigt, dass dieses Werk weit über alle bisherigen Leistungen der Schule hinausgeht, wobei allerdings nicht zu vergessen ist, dass wir vielleicht eine Menge von Gemälden, welche die Mittelstufen und Uebergänge bilden mochten, nicht mehr besitzen. Die Composition ist bei allem Reichthum in grossartiger Einfalt angeordnet und bildet namentlich in der Haupttafel, schöne und wohlthuende Linien, welche den Eindruck feierlicher Ruhe hervorbringen. Sodann

---

M (agister) NOX). Ebenso verhält es sich mit dem Namen Philipp Kalf, welchen man in den willkürlichen Zügen einiger Ornamente zu erkennen glaubte. Die oben erwähnte Stelle aus dem Tagebuche Albrecht Dürers, welche sich füglich nur auf das jetzige Dombild beziehen kann, hat den Namen des Meister Stephan hinlänglich festgestellt. — Vor der Raubsucht französischer Commissarien glücklich im Rathhausthurme gerettet, hat das Werk doch bei mehrmaliger Restauration dergestalt gelitten, dass es an sehr vielen Stellen kaum noch einen kümmerlichen Eindruck der ehemaligen Schönheit giebt. Im Jahre 1810 erhielt es seine jetzige Stelle in der Agneskapelle des Domchors. — Eine Abbildung sammt einem Aufsatze Wallrafs im „Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst auf das Jahr 1816". — Vgl. M. J. de Noel, der Dom zu Köln, 2. Auflage, S. 59 u. f.

ist die Körperdarstellung hier bedeutend fortgeschritten; die Gestalten haben bei all ihrer idealen Auffassung ein sehr sicheres äusseres Dasein und körperliche Abrundung; es zeigt sich, namentlich in den männlichen Figuren, eine treffliche, lebensvolle Naturalistik; der einzige conventionelle Uebelstand ist die unschöne, gespreizte Stellung der Füsse.

4. Die Köpfe, soweit man sie bei dem jetzigen Zustande des Bildes beurtheilen kann, sind oder waren grossentheils von hoher Schönheit, manche auch von tiefem, höchst bedeutendem Ausdruck. Am meisten conventionell und befangen erscheint das Flügelbild der heil. Ursula, wo der Ausdruck des kindlich Naiven in den zahlreich über einander hervorschauenden Mädchenköpfen (von einem noch mehr den ältern Meistern entsprechenden, rundlichen Typus) sich in fast spielender Weise wiederholt; auch fällt hier ein gewisses Perlgrau in der Carnation am meisten auf. Grösserer Ernst, Strenge und Derbheit zeigt sich in dem Flügelbilde des heil. Gereon. Am freisten aber ist die Behandlung des Mittelbildes, namentlich in den beiden höchst würdevollen Gestalten der Könige; der Kopf des greisen knienden Melchior ist insbesondere herrlich gebildet und von wunderbarstem Ausdruck; auch die höchst lebendig und wahr dargestellten Hände übertreffen alle bisherigen Leistungen in ihrer Art. An dem Idealkopf der Madonna sind leider höchstens die Hauptlinien als ursprünglich zu betrachten; das Kind zeigt eine edle, von aller Dürftigkeit weit entfernte Fülle der Gestalt und dabei die zarteste Durchbildung. Glücklicher Weise ist in dem Aussenbilde der Verkündigung der Kopf der Jungfrau noch gut erhalten, in welchem sich die kindliche Anmuth des Meisters zu einer klassischen Reinheit der Form und zum schönsten, reizvollsten Ausdruck steigert.

5. In mehr als einer Beziehung ist dieses Werk ein Markstein nordischer Kunst. Man möchte glauben, es habe sich damals noch gefragt, ob die deutsche Malerei einen durchgebildeten, allseitigen Idealismus aus sich heraus gebären

würde oder nicht, und um so unbegreiflicher erscheint das so baldige und völlige Verschwinden dieser so gross angelegten Richtung vor dem rasch eindringenden flandrischen Realismus*). Vor der Hand genügt es indess, auf die ersten Spuren des letztern in diesem Werke selbst aufmerksam zu machen. Zwar ist dasselbe nicht in Oel, sondern wie alle ältern deutschen Tafelbilder in Tempera gemalt; allein die Wirkungen, welche damals die Brüder van Eyck durch die Technik ihrer Oelmalerei zum Erstaunen der Welt hervorbrachten, sind hier durch Hinzufügung eines ebenfalls höchst vorzüglichen, den Nürnbergern und Kölnern eigenen Bindemittels (welches wir nicht mehr kennen) auf das Sinnreichste nachgeahmt; so z. B. die blendende Spiegelung der Rüstungen, das Schillern der Gewandstoffe, viele Einzelheiten des Costüms und dergl. mehr. Damit sind noch andere Aeusserlichkeiten der flandrischen Darstellung auf Stephan übergegangen, z. B. manche schon eckig gebrochene Falten, doch so dass im Ganzen noch der grosse, ruhige Faltenwurf des germanischen Styles vorherrscht. Dagegen ist der naturalistische Zug in manchen Figuren wahrscheinlich als Stephans Eigenthum oder vielmehr als ein der deutschen Kunst überhaupt innewohnender Antrieb zu betrachten, da er nicht wie bei den flandrischen Malern in das streng Individuelle, Portraitmässige übergeht, sondern sich auf einer gewissen allgemeinen Höhe hält. In allen wesentlichen Beziehungen ist der Maler offenbar frei und selbständig geblieben.

§. 80. Ein rein erhaltenes und nur sehr wenig verletztes Bild des Stephan, allerdings nur von kleinem Massstabe, zeigt nicht nur alle Vorzüge seiner Auffassung, sondern auch die hohe Durchbildung seiner Technik, und zwar letztere vollständiger als das Dombild in seinem jetzigen Zustande: die Madonna in der Rosenlaube, im Besitz des Banquiers 1.

*) Das Jahr 1426 ist das Todesjahr des Hubert van Eyck und der Beginn der höchsten Blüthezeit seines Bruders Johann.

Herrn von Herwegh zu Köln. Maria sitzt mit holdseliger Miene, das Christuskind im Schoosse haltend, auf einer blumenreichen Wiese, über ihr eine Laube von Rosen; hinten an einer Rosenbank schauen anbetend mehrere kleine Engel herein; einige reichen dem Kinde Aepfel, und vorn sitzen noch zwei Engelchen zu jeder Seite und musiciren; oben, in goldnen Wolken, thront Gott-Vater; dabei schwebt die Taube des heil. Geistes. Die Madonna hat dieselbe hohe Idealität wie die Himmelskönigin des Dombildes, nur ist hier auch der Kopf in seiner ganzen plastischen Schönheit und Würde erhalten; das Kind ist heiterer und naiver als dort, und wenigstens theilweise eben so anmuthig und edel gebildet. In den Gestalten und Geberden der kleinen Engel, — wie sie das Christuskind anblicken, ihm ihre Gaben darreichen, u. s. w. — ist das Holdselig-kindliche mit der tiefsten Innigkeit gepaart. Auf dem Boden der heitersten, unschuldigsten Gemüthsstimmung entwickelt sich hier überhaupt eine ahnungsvolle Tiefe der Empfindung, welche bloss in Fiesole ihr Gegenstück findet, nur dass dieser in seiner ekstastischen Befangenheit nicht leicht zu einer so vollkommenen Naivetät gelangte. Das Colorit ist von grösster Klarheit und Zartheit und im Nackten durchaus licht und ideal, wie von einem zarten Perlschimmer durchhaucht. In diesem Bilde ist eine Stimmung verkörpert, welche man mit derjenigen der süssesten Minnelieder vergleichen möchte.

1. §. 81. Ausser diesen Werken ist kaum noch irgend Etwas vorhanden, was mit Sicherheit derselben Hand zuzuschreiben wäre*). Den meisten Anspruch haben wohl zwei Bil-

*) Ueber die gräfl. Haxthausen'sche Sammlung, welche öfter ihren Ort wechselt, wissen wir keine nähere Auskunft zu geben. Dieselbe soll von Meister Wilhelm eine Anbetung der Könige und einen Johannes, von Meister Stephan ein Begräbniss des h. Laurentius mit vier Rückbildern (Christi Auferstehung und Himmelfahrt, Mariä Tod und Krönung), ausserdem eine Verkündigung auf 2 Flügeln und eine Madonna enthalten.

der der Münchner Pinakothek (10 u. 14), je drei halb lebensgrosse Heiligenfiguren auf dunkelm Hintergrunde. — Zwei andere Bilder, ebenfalls mit je drei Heiligen, von 2. kleinerm Massstabe, im kölnischen Museum, mögen eher einem Schüler angehören, welcher sich wohl die Körperverhältnisse, die Stellungen, und das Farbenprincip des Stephan, nicht aber dessen Kraft in Farbe und Form und noch weniger seine geistige Anmuth angeeignet hatte. Diesen Bildern entspricht, im Museum von Darmstadt, eine von vielen Nebenfiguren und Engeln umgebene Darstellung Christi im Tempel, welche das Datum 1447 trägt. Auch hier ist wohl das Sanfte und Milde, nicht aber die höhere Grazie erreicht. — Vorzüglicher, doch auch wohl nicht 3. von Stephan selbst, ist eine Tafel, im Besitze des Herrn Dr. Förster in München, den Gekreuzigten zwischen sechs Heiligen auf Goldgrund darstellend, worunter ein St. Christoph im stattlichsten Costüm der Zeit. Die edeln Köpfe und die grossartige Gewandung zumal der weiblichen Figuren deuten auf einen der vorzüglichsten Schüler oder Zeitgenossen. — Eine freie Nachahmung des Dombildes, im 4. kölnischen Museum, in drei Bildern ist zwar nicht viel jünger als das Original, aber von geringem Belang. — Die 5. Bibliothek zu Frankfurt a. M. besitzt in der ihr durch Vermächtniss zugefallenen Prehn'schen Sammlung ein liebliches miniaturartiges Bildchen aus der Zeit des Stephan, welches den Uebergang aus der ältern, kirchlich typischen Auffassungsweise in eine mehr subjectiv-poetische und phantastische anschaulich darlegt. Dasselbe stellt den Paradiesgarten vor. Maria sitzt zur Seite eines Steintisches und liest; auf dem Tische steht ein Glas und einige Früchte. Vor ihr sitzt das bekleidete Christuskind in den Blumen und spielt auf einem Hackbrett, das ihm eine heilige Frau hinreicht. Eine zweite schöpft Wasser aus einem Brunnen, eine dritte pflückt Kirschen in einen grossen Korb. Auf der andern Seite sitzen der Erzengel Michael, den Kopf bequem in die Hand gestützt, und St. Georg; neben jenem

kauert ein Aeffchen, neben diesem liegt der kleine Drache überwunden auf dem Rücken. Ein anderer Heiliger lehnt hinter ihnen horchend an einen Baumstamm. Der Garten, von Blumen, Vögelchen u. dgl. wimmelnd, ist mit einer Mauer gegen die Aussenwelt abgeschlossen. Die Auffassung der Gestalten und der sehr ausgesprochene Sinn für das Liebliche deuten auf nahe Verwandtschaft mit Stephan, nur fehlt in Bewegungen und Gewändern das Freie und Fliessende und in den (etwas bunten) Farben die harmonische Weichheit 6. desselben. — Ein Werk, welches man lange Zeit dem Stephan zuschrieb, das jedoch unmöglich von seiner Hand, wohl aber von der eines nur wenig jüngern Zeitgenossen oder Schülers sein kann, ist das grosse Altarwerk der St. Laurentiuskirche zu Köln, gegenwärtig an drei verschiedenen Orten zerstreut. Das Mittelbild desselben, im Kölner Museum befindlich, stellt das jüngste Gericht dar: Christus auf dem Regenbogen thronend, Maria und der Täufer Johannes zu seinen Seiten; kleine Engel mit Posaunen, Passionswerkzeugen u. s. w. umgeben ihn. Unterwärts kommt eine grosse nackte Schaar aus einer Schlucht hervor, um von zahlreichen Teufeln mit einer Kette umschlossen und in die Hölle gezerrt zu werden. Vorn sieht man die Auferstehenden aus ihren Gräbern steigend und ebenfalls meist von sehr phantastischen Teufeln in Empfang genommen. Rechts, in der Hölle selbst, unter grossen Flammengebäuden, wartet Satan der Ankommenden und die mannigfaltigsten Martern beginnen. Links öffnet sich das prachtvolle gothische Portal des Paradieses, auf dessen Zinnen singende Engel; Petrus mit Hülfe anderer Engel empfängt die nackten Seligen; andere von diesen werden durch Engel gegen die heranspringenden Teufel vertheidigt. — Vom Style des Stephan ist hier mit Ausnahme der Aeusserlichkeiten gar nichts zu bemerken. Der Typus, selbst der drei himmlischen Figuren, weicht in Formen und Ausdruck, namentlich auch in der starken, dunkeln und schweren Färbung weit von dem seinigen ab. Noch mehr spricht die ganze Auffassung des

Gegenstandes dagegen. Statt der hohen Idealität, Würde und Innigkeit des Dombildmeisters herrscht hier eine abenteuerliche, phantastische Laune, welche bis tief in das Barocke geht und sich rein realistischer Formen bedient. Die Seligen, an deren Ausdruck die ganze Grösse Stephans hervortreten müsste, sind in dieser Beziehung gerade das Schwächste im Bilde, obschon das mehr oder weniger in Stephans Weise behandelte Nackte eine im Verhältniss bedeutende Körperkenntniss und Vollendung zeigt. Auch die Engel sind zwar hübsch, aber von dem hinreissenden Liebreiz des Stephan weit entfernt. In den Gesichtern und Geberden der Verdammten ist das Entsetzen lebendig und grell ausgedrückt; in den bestialischen Teufelsqualen aber ergeht sich eine Phantasie, welche der Tollheit eines Hieronymus Bosch nicht unwürdig zur Seite stände. — Aehnliches 7. lässt sich von den Innenbildern sagen, welche in zwölf Abtheilungen das Marterthum der Apostel darstellen und im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. getrennt aufbewahrt werden. Der Maler bewegt sich mit ganz entschiedenem Wohlgefallen in den scheusslichsten Barbareien, welche bei der Hinrichtung des h. Bartholomäus ihre Spitze erreichen. Ein zerlumpter Kerl wetzt behaglich sein Messer, ein Anderer reisst dem Heiligen die Haut vom Arme und hält dabei sein Messer zwischen den Zähnen, ein Dritter ergiebt sich höhnischem Jauchzen; ein Vierter wartet wohlgefällig lächelnd, bis er seine Pfefferbüchse auf den Geschundenen ausschütten kann u. dgl. m. Diess und alles Aehnliche ist übrigens mit grossem Talent zur Erscheinung gebracht, und die Leidenschaft zwar gemein aber energisch ausgedrückt. Es ist einer der frühsten und zugleich wildesten Versuche der halbfreigewordenen Kunst, alle und jegliche Fesseln abzuwerfen. — Die Aussenseiten der Flügel, wovon jede 8. drei Apostel und einen andern Heiligen (S. Benedict und S. Bernhard) unter goldenen Baldachinen enthält, befinden sich in der Münchner Pinakothek (No. 1 und 2, dort „Wilhelm“ genannt). Es sind dieselben schweren Formen und

unschönen Charaktere der Köpfe, welche sich in den Idealfiguren des Mittelbildes bemerklich machen; namentlich fällt hier eine knollige Bildung der Nase auf, welche mehrern Kölnern jener Zeit eigen, bei Stephan aber nur andeutungsweise vorhanden ist.

1. §. 82. Andere mehr oder weniger ausgezeichnete Bilder von Nachfolgern und Schülern des Stephan befinden sich zu Köln in den Sammlungen der hh. Schmitz, Essingh, Lyversberg, Kerp u. a., sowie in einigen Kirchen der Stadt und der Umgegend. (In der Kirche zu Altenberg an der Lahn, auf dem Nonnenchor eine Anbetung der Könige; in der Pfarrkirche zu Münstereiffel, an den eisernen Thüren des Reliquienkastens, zwei handwerksmässig gemalte Heilige; 2. u. a. m.) — Aus der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung ist eine höchst anmuthige Himmelfahrt Mariä und zwei ausgezeichnete Tafeln auf Goldgrund, mit S. Gereon und S. Mauritius nebst ihren Gefährten in die Moritzkapelle zu 3. Nürnberg übergegangen. Mehreres befindet sich im Museum von Berlin, u. a. zwei grosse Tafeln mit der Findung des Kreuzes und der Anbetung der Könige, worin die noch sehr befangenen kölnischen Köpfe und Bewegungen mit den in flandrischer Pracht behandelten Gewändern auffal-4. lend contrastiren. — Zwei Tafeln mit je vier weiblichen Heiligen im Museum von Darmstadt (aus Seligenstadt stammend) zeigen wenigstens in den Köpfen kölnischen Einfluss und in der sehr vollen Gewandung das allgemeine germa-5. nische Stylprincip. — Zu den bedeutendern Miniaturen im Style der Kölner Schule dieser Zeit scheinen diejenigen zu gehören, welche ein in der paulinischen Bibliothek zu Münster (früher in der dortigen Dombibliothek) befindliches Missale in reicher Folge schmücken*).

6. Auch Wandbilder sind aus dieser spätern Zeit der Schule erhalten. Im Chor des Domes zu Frankfurt a. M. zieht sich über den Stühlen eine Reihe von früher über-

*) Vgl. Becker, im Museum, 1835, No. 49, S. 391 u. f.

tünchten, neuerlich jedoch wieder gereinigten Fresken hin, welche im Jahre 1427, von einem dem Stephan nahe verwandten Zeitgenossen gemalt sind. Sie stellen der Hauptsache nach, in einer Folge von 28 kleinern Bildern die Geschichte des heil. Bartholomäus, und in zwei grössern Bildern zu den Seiten des Altares eine Scene der Offenbarung und Christus als Gärtner vor der Maria Magdalena, auf rothem Grunde, dar. In der Körperauffassung lassen sich bei unzweifelhafter Einwirkung Stephans, doch mehr die Typen der ältern Schule, nur ohne deren Anmuth erkennen; auch fehlt es den Bewegungen noch an dem rechten Leben, und den Marterscenen, welche deutlich an die Martyrien der eben erwähnten Bilder im Städel'schen Institut erinnern und in der Intention hie und da nicht minder grässlich sind, an der rechten Leidenschaft. Vortrefflich ist ein dornengekrönter Christuskopf, welcher unter andern Gegenständen, in der Füllung einer gothischen Wandnische enthalten ist. — In S. Ursula zu Köln befindet sich eine grosse Reihenfolge von Tafelgemälden aus der Legende der Heiligen von einem Nachfolger Stephans. Die Composition ist naiv und kindlich bis ins Komische, allein reich an lieblichen Köpfen von dem runden Typus der Schule; Einzelnes ist sogar treffliche Nachahmung des Dombildes. Die etwas schwere Farbe mag zum Theil die Folge mehrfacher Restaurationen sein. In den artigen Landschaften der Hintergründe lässt sich eine glückliche Aneignung des van Eyck'schen Princips nicht verkennen. 7.

Schon vor der Mitte des XV. Jahrhunderts machten sich in der kölnischen Malerei ausser dem zunehmenden flandrischen Einfluss noch andere Einwirkungen und eine innere Neigung zum Naturalismus geltend, welche ihr Lebensprincip rasch zersetzen. Indem wir diesen Uebergang einem der folgenden Abschnitte vorbehalten, muss hier nur noch erwähnt werden, dass einige Werke aus verhältnissmässig später Zeit die altkölnische Darstellungsweise wenigstens in einzelnen Anklängen beibehalten. Eine Tafel 8.

9. mit dem Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes — ziemlich grosse Figuren auf Goldgrund — im kölnischen Museum, trägt die Jahrzahl 1458 (nebst dem Namen des Stifters Werner Wilmerink), und gehört in der etwas naturalistischen Gesammtauffassung und in den eckigen Falten schon völlig der neuen Richtung an, während die Grundlage der Körper- und Gesichtsbildung und manches in den
10. Hauptmotiven der Gewandung noch altkölnisch ist. — Ein Altarbild in einer der nördlichen Seitenkapellen von St. Andreas in Köln, Maria mit dem Kinde, von zwei Heiligen und vielen Knienden umgeben, ist vom Jahre 1474 und lässt doch z. B. in der Haltung der Madonna und in andern Dingen ein Element der alten Schule nicht verkennen.

1. §. 83. Eine eigenthümliche Verzweigung der Schule von Köln und zwar wesentlich in der von Wilhelm aufgestellten Bildungsweise, zeigt sich in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts in Westphalen. Leider ist jedoch die Geschichte der älteren westphälischen Kunst sehr im Dunkeln, da es hier bis auf die neueste Zeit an Interesse für Erforschung und Sicherung der Momente gefehlt hat und auch gegenwärtig dieses Interesse nur erst von Wenigen getheilt
2. wird. — Zunächst ergiebt sich das Verhältniss der westphälischen Schule zu der von Köln aus einigen, ehemals im Kloster St. Walburg zu Soest befindlichen Gemälden, die gegenwärtig in dem Provinzial-Museum zu Münster aufbewahrt werden.*) Das frühste von diesen, ein grosses Altargemälde, welches einer Inschrift zufolge der früheren Zeit des XV. Jahrhunderts angehört und in der Mitte den Tod der Maria, auf den Seitenbildern die Verkündigung und die Anbetung der Könige darstellt, hat nur die allgemeinen Kennzeichen des Kölner Styles und ist in der Ausführung noch mannigfach unbeholfen. — Bedeutender ist

*) Vgl. Becker, im Museum, 1836, No. 47, S. 374 u. f. — Passavant, im Kunstblatt 1841, No. 100,

ein zweites Gemälde, welches die Krönung der Maria und auf den Seiten, in besonderen Abtheilungen, die beiden Patrone des Klosters, St. Augustin und die heilige Walburg darstellt. Hier ist die Composition des Bildes von grossartiger Würde, der Ausdruck in den Köpfen voll Anmuth, die Gewandung in edlem einfachem Styl, und das Ganze erinnert bedeutend an die Weise des Meister Wilhelm. — Zwei kleinere Gemälde, früher Flügelthüren eines Tabernakels, die heil. Dorothea und Ottilia darstellend, vermählen hiemit eine ausserordentliche Grazie, welche der Weise des Fra Giovanni da Fiesole in gewissem Grade verwandt ist.

Ein ähnliches Verhältniss, wie bei den genannten, findet 3. auch bei mehreren, in der Marienkirche zu Dortmund vorhandenen Gemälden (neutestamentliche Scenen in halber Lebensgrösse) statt, welche dort jedoch ihrem Untergange Preis gegeben sein sollen. — Von geringerer Arbeit sind die Flügel des Hauptaltars der dortigen Rainoldskirche, mit 16 Darstellungen aus dem Leben Christi, und ein Bild des Gekreuzigten in der Paulskirche zu Soest. Im Ganzen zeigen diese altwestfälischen Bilder lichte Färbung, schöne ovale Köpfe und einen grossartigen Faltenwurf. — Das 4. Museum von Berlin besitzt aus derselben Schule einen Christuskopf in einem goldenen, mandelförmigen Nimbus; zwölf andächtig betende Engelfigürchen füllen, je zu dreien, die Ecken aus. Auch hier deutet die Behandlung mehr auf eine Einwirkung Wilhelms als auf Stephan, besonders die ungemein reich verschmolzene Modellirung des von oben beleuchteten Kopfes. Es sind schöne, sanfte Züge, welche in der Sinnesweise etwa an die heil. Veronica in der Pinakothek erinnern, jedoch des tiefern physiognomischen Gehalts entbehren und im Ausdruck gleichgültig erscheinen. — Seit der Mitte des XV. Jahrhunderts weicht übrigens auch in dieser Schule der germanische Idealismus vor einem sehr bestimmten flandrischen Einfluss und einer neuen, einheimischen Entwickelung zurück.

§. 84. Einige Glasgemälde vom Anfang des XV. Jahrh., mit den Legenden des Apostels Paulus und des heil. Hieronymus, in der Frauenkirche zu Lübeck (ehemals in der dortigen Burgkirche, schreibt man mit grösster Wahrscheinlichkeit einem von Jugend auf in Lübeck ansässigen Italiener, dem Francesco, Sohn des Domenico Livi aus Gambassi (bei Volterra) zu. Dieselben lassen eine eigenthümliche Durchdringung des entwickeltern deutsch-germanischen Styles und desjenigen einiger Nachfolger Giotto's (des Agnolo Gaddi, des Cennino) erkennen, doch so dass der erstere vorwiegt. Mit einer freien, hie und da selbst naturalistischen Behandlung verbindet sich eine zarte Milde und ein idealer Ausdruck der Köpfe in der Weise der kölnischen Schule, auch ist die Färbung nach Art derselben mild und gebrochen. Als der ausgezeichnetste Meister seines Faches, von dem man eine Kunde hatte, wurde Francesco im Jahre 1436 unter sehr ehrenvollen Bedingungen nach Florenz berufen, und versah in der Folge den Dom von Florenz mit Glasgemälden. Die noch vorhandene Urkunde seiner Berufung*) lehrt, dass er die Glasmalerei in Lübeck selbst erlernt hatte. — Ein anderes, dem kölnischen Styl noch unmittelbarer verwandtes Werk ist das grosse Fassadenfenster der Kirche von Altenberg bei Köln, mit zwei Reihen von Heiligen unter reicher, burgartiger Architektur, über welcher musicirende Engel und die 4 Kirchenlehrer sichtbar werden. Alles Figürliche zeigt eine volle und reiche germanische Formenauffassung, ist aber, der Cisterciensеrregel gemäss, nur grau in grau ausgeführt.

3. Hier ist endlich noch ein vereinzeltes Werk aus Göttingen zu erwähnen, welches ebenfalls die weite Ausdehnung des Styles der Schule Wilhelms zu beweisen geeignet ist:

---

*) Bei Gaye, *carteggio ined. d'artisti, II,* S. 441. Auch eine Krönung der Jungfrau in der grössten Kapelle der Pfarrkirche von Arezzo ist (oder war) sein Werk.

das mächtige und umfangreiche Altarwerk der ehemaligen Paulinerkirche zu Göttingen (jetzt im Erdgeschoss der Bibliothek, welche einen Theil dieser Kirche ausmacht), das im Jahre 1424 wahrscheinlich an Ort und Stelle von Bruder Heinrich von Duderstadt gemalt wurde. Der Zeit nach fällt dasselbe allerdings mit der spätesten und höchsten Entwickelung der kölnischen Schule zusammen, geht jedoch im Styl noch nicht über die Darstellungsweise Wilhelms hinaus und erreicht die Schönheit und Hoheit desselben lange nicht. Das Werk ist etwa 9 Fuss hoch, und ohne die Flügel 12 Fuss breit, also eine der grössten erhaltenen Altartafeln jener Zeit. Bei geschlossenen Flügeln sieht man auf violettem, goldgestirntem Grund vier sinnbildliche Darstellungen in Bezug auf Maria und die Passion, sämmtlich von etwas roher Arbeit. Eine von diesen Scenen zeigt, wie bisweilen in der Kunst eine ganz subjektiv-willkürliche Symbolik mit der ebenfalls subjektiven Andacht der Mystiker jener Zeit Hand in Hand ging: man sieht die Maria sitzend, von Engeln umgeben, in der einen Hand einen gekreuzigten, in der andern Hand einen triumphirenden, auf dem Schooss einen im Sarge liegenden Christus. Beim Oeffnen der Aussenflügel erblickt man unter Baldachinen auf Goldgrund die fast lebensgrossen zwölf Apostel, wovon je drei auf die Innenseiten der Aussenflügel und die Aussenseiten der Innenflügel kommen; würdige, zum Theil selbst grossartige Gestalten von bestem kölnischem Typus, vielleicht einem ältern, vortrefflichen Werke nachgeahmt. Oeffnet man auch die Innenflügel, so erscheint als Mittelbild, offenbar von derselben Hand, eine Kreuzigung auf Goldgrund, welche jedoch in Composition und Zeichnung ziemlich ungeschickt und mangelhaft ausgefallen ist, weil etwa der Maler sich hier mehr der eigenen Erfindung überliess. Achtzehn kleinere Bilder auf den Innenseiten der Flügel und an beiden Rändern des Mittelbildes enthalten die übrigen Scenen der Passion. Eine gewisse Derbheit der Umrisse in sämmtlichen Bildern lässt vielleicht noch

die Einwirkung einer andern Schule ausser der kölnischen erkennen *).

1. §. 85. Die höhere Entfaltung des deutschgermanischen Styles beschränkt sich übrigens nicht auf die drei genannten Schulen und was von ihnen abhing; es lässt sich vielmehr voraussetzen, dass in diesen Zeiten städtischer Blüthe noch andere, namentlich oberdeutsche Städte eine grosse malerische Thätigkeit entwickelten. Ihnen und ihrer Bürgerschaft, welche im Kampf gegen den Adel damals ihre höchsten Kräfte entfalteten, gehörte überhaupt die Malerei im Wesentlichen an, mehr jedenfalls als den Fürsten und Prälaten. Besonders scheint in Schwaben ein reiches Kunstleben geherrscht zu haben. Vielleicht gehören manche hin und wieder zerstreute oberdeutsche Bilder, welche man jetzt bei dieser und jener Schule unterbringt, einer alten Augsburger Schule an, deren Existenz sich mit einiger Sicherheit vermuthen lässt. — 2. Weiter nach dem Schwarzwalde hin finden sich germanische Wandgemälde z. B. in der Kirche des Cistercienserklosters Maulbronn**), mit dem Datum 1424 und dem Namen des Malers Ulrich, wahr-

---

*) Da dieses Werk u. W. noch nirgends genauer besprochen ist, so glauben wir (nach leider ungenügenden Notizen und Erinnerungen) darauf aufmerksam machen zu müssen; weniger wegen seines nur bedingten innern Werthes, als weil es die weite Verzweigung des kölnischen Styles, und zwar, wie es scheint, mit Angabe des Malers belegt. Die Inschrift der äussern Flügel lautet: *Hec tabula completa est sub fratre Luthelmo gardiano conventus istius. orate pro eo. anno domini* 1424 *sabato ante dominicam quartam post pascha.* Im Mittelbilde knien am Fusse des Kreuzes zwei kleine Mönchsfigürchen mit Spruchbändern; auf dem einen der letztern steht: *frater Luthelmus,* auf dem andern: *frater Hs. Dudstadens;* was wohl ohne Zweifel *Henricus* zu lesen und auf den Maler zu beziehen ist, indem ausser dem Guardian sonst kein anderer Mönch Anlass gehabt hätte sich zu nennen. Duderstadt liegt bekanntlich einige Meilen von Göttingen gegen die güldne Au hin.

**) Für dieses und das folgende Werk vgl. Grüneisen, Uebersichtl. Beschreibung, a. a. O., Kunstblatt 1840, No. 96 u. f.

scheinlich einem Mönche desselben Klosters; dieselben stellen einen grossen St. Christoph, eine (stark verstümmelte) Anbetung der Könige, und den vor der h. Jungfrau knienden Stifter sammt seinen Begleitern dar. Der germanische Styl ist hier noch in einer ernsten, feierlich statuarischen Weise gehandhabt. — Dagegen lassen die gemalten Theile 3. eines Altarschreins in der Kirche zu Tiefenbronn (zwischen Calw und Pforzheim), im Jahre 1431 von Lucas Moser von Weil verfertigt, einen Uebergang zu der Art und Weise des XV. Jahrhunderts erkennen, obschon die Anmuth, Milde und Innigkeit des entwickeltern germanischen Styles noch in hohem Grade vorherrscht. Es sind mehrere Darstellungen aus der Legende der h. Magdalena und ihrer Familie, nebst andern Heiligen und dem Gleichniss der zehn Jungfrauen, auf Flügel, Nebenseiten und Staffel des Schreins vertheilt*). — Einige Malereien launigen Inhalts, von wei- 4. cherer und vollerer Formenbildung, finden sich in einem Gemach des Ehingerhofes zu Ulm**). — Endlich sieht 5. man in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, in einer Nische des südlichen Kreuzflügels, eine Darstellung des Todes Mariä, welche sich durch den Adel der Gestalten, sowie durch die Ausbildung schöner, würdiger Charaktere auszeichnet.

§. 86. In die Zeit des entwickeltern germanischen Styles 1. fallen auch die ersten Beispiele der Todtentänze, umfangreicher Gemäldereihen, welche hie und da ganze grosse Kreuzgänge oder Klostermauern einnahmen. Einzelne Menschen aus allen Ständen und Gewerben, vom Papst und Kaiser bis

*) In einer der Inschriften klagt der Maler: *Schrie Kunst, schrie vnd klag dich ser: din begert jecz Niemen mer.* Befand er sich vielleicht im Nachtheil gegen die damals aus den Niederlanden heraufkommende realistische Kunstweise? oder ist es bloss eine jener allgemeinen Klagen, welche aus allen Epochen der Kunst vorhanden sind?

**) Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter, S. 10.

zum Bettler, werden jedesmal von einem halb oder ganz verwesten Gerippe angepackt, welches in der Bewegung des Tanzes abgebildet ist; bisweilen kommt auf mehrere Personen nur ein Tod, oder die Tanzbewegung ist weggelassen, u. dgl. Verschiedenheiten mehr. Wahrscheinlich gab die furchtbare Pest, welche 1348 und 1361 Europa verheerte, den ersten Anlass zu diesen sonderbaren Malereien, welche für eine sonst auf Anmuth und Milde gerichtete Kunstepoche wie diese doppelt befremden können. Auch in Italien hatte jenes schauerliche Hinsterben eines Drittheils der Menschheit die bildende Kunst eigenthümlich angeregt, und Orcagna hatte in jenem berühmten Wandgemälde des Campo Santo zu Pisa (il trionfo della morte) einen Gedanken durchgeführt, welcher mit den deutschen Todtentänzen wenigstens die Grundlage gemein hat. Nur war es ihm gelungen, den Gegenstand von seinen höchsten poetischen Beziehungen aus zu fassen und in einem gewaltigen Bilde zu verkörpern, während die deutschen Maler sich hier einer trüben, phantastischen Befangenheit hingaben, welche bei diesem Anlass zum erstenmal entschieden und ohne Rückhalt zu Tage tritt, später aber die nordische Kunst bis tief ins XVI. Jahrhundert beständig verfolgt hat. Eine uralte Redensart, die möglicher Weise noch auf mythischer Grundanschauung beruht, dass nämlich der Tod die Menschen zu einem Tanz abhole, ist hier in vielmal wiederholter Darstellung zu einem Cyclus von Malereien benützt, dessen Eintönigkeit nur hie und da durch Züge individuellen Lebens oder skurrilen Humors unterbrochen wird. Allerdings nur hie und da, denn die ältesten Beispiele, um welche es sich hier handelt, sind weit entfernt von dem phantastisch-genrehaften Reiz und von der tiefen Poesie, mit welcher später Holbein diesen Gegenstand bekleidet hat; vielmehr zeigt sich auch hier die tiefe Kluft, welche in dieser Glanzzeit des germanischen Styles zwischen der Behandlung religiös-idealer und rein irdischer Gegenstände vorhanden war. Hier herrscht kein inneres Gesetz der Schönheit, welches die Gestalten

der Heiligen wie die der Erdenmenschen, die Glorie des Himmels wie die irdische Leidenschaft und das düstre Schicksal mit gleicher Gewalt umfasste und zu einem Ganzen verbände; die beiden Sphären klaffen auseinander und die irdische fällt dem Unschönen und selbst dem Gemeinen anheim, auch wo unverkennbar ein tiefer Ernst zu Grunde liegt.

2. Wo und wann zuerst ein Todtentanz gemalt worden, weiss man nicht; die ältesten welche man kennt, derjenige zu Minden in Westfalen (um 1380), und der des Klosters Klingenthal in Basel (1387?) sind beide etwas jünger als das Gemälde des Orcagna. Paris besass schon 1424 am Kirchhof des Innocents einen Todtentanz in Relief. Derjenige des Klosters Klingenthal*) ist gegenwärtig fast gänzlich zerstört, aber aus kleinen Copien bekannt, welche wenigstens das Allgemeine der Darstellung wiedergeben, und einen noch ziemlich schlichten germanischen Styl verrathen. Sehr viele Motive sind daraus in den ungleich berühmtern Todtentanz des Predigerklosters in Basel übergegangen, welcher bei den Schulen des XV. Jahrhunderts zu besprechen sein wird; nur ist diese ursprüngliche Darstellung einfacher und der Humor mehr angedeutet als lebendig durchgeführt.

---

1. §. 87. Mit der höhern Entwicklung des germanischen Styles in Deutschland durch die Schulen von Prag, Nürnberg und Köln ging eine analoge Bewegung in der westeuropäischen Kunst parallel, welche sich allerdings bis jetzt nur durch eine besondere Gattung von Arbeiten, nämlich durch die französisch-niederländischen Miniaturen dieser Zeit, speciell aus den Jahren 1360 bis 1410, belegen lässt**). Damals vereinigten sich mehrere äussere Bedingungen, um

---

*) Nach einer irrig gelesenen Jahrzahl wird derselbe mit Unrecht ins Jahr 1312 versetzt.

**) Waagen Kunstwerke und Künstler in England und Paris, III, S. 323 u. f.

diesen Zweig der Malerei zu hoher Blüthe zu bringen; das Wichtigste war die grosse Liebhaberei dreier Söhne König Johanns des Guten für gemalte Handschriften: Carls V. von Frankreich (reg. 1364 bis 1380), und seiner Brüder Johann von Berry († 1416) und Philipps des Kühnen von Burgund. Letzterer erbte in der Folge (1388) das kunstreiche Flandern und wenige Jahrzehnde nach seinem Tode († 1405) waren schon fast die sämmtlichen Niederlande im Besitze seiner Nachkommen vereinigt. Allein bereits vorher wurden die niederländischen Miniatoren vom französischen Hofe vorzugsweise, und zwar gegen hohe Bezahlung, in Anspruch genommen; ein „Johann von Brügge" war schon Carls V. Hofmaler; überhaupt scheint das durch die Kriege ausserordentlich erschöpfte Frankreich damals wenigstens in gewissen Gebieten der Kunst von den Niederlanden 2. mehr oder minder abhängig geworden zu sein*). In der That lassen sich die französischen Miniaturen jener Zeit von den niederländischen, für Frankreich ausgeführten, um so weniger trennen, da mehrmals Künstler beider Länder an einem und demselben Buche arbeiteten. Die französischen Namen beweisen nichts, weil sie sich eben so gut auf Flandrer und Wallonen als auf eigentliche Franzosen beziehen können; doch erkennt man die Arbeiten der letztern an einem geringern Reichthum der Erfindung, namentlich in den sehr conventionellen Köpfen, an den kalten, glanzlosen Farben, und dem zwar überaus feinen, aber magern Vortrag. 3. — Dagegen zeigen die niederländischen Miniatoren eine Ausbildung und Freiheit des germanischen Styles, welche einen würdigen Vorgang der bald darauf beginnenden

*) Diese Verhältnisse werden erst dann genügend zu erörtern sein, wenn die französische Kunstforschung einige statistische Hauptdata aufgestellt haben wird, welche bis jetzt fehlen. Baukunst und Glasmalerei scheinen selbst über die schlimmen Zeiten von Johann dem Guten bis auf Carl VII. keine bedeutende Unterbrechung erlitten zu haben.

van Eyck'schen Schule ausmacht. Aus den bunten illuminirten Federzeichnungen der streng germanischen Periode werden jetzt harmonisch ausgeführte Gemälde, statt des goldenen oder schachbrettartigen Grundes wird jetzt die Räumlichkeit, sei es Architektur oder Landschaft, einstweilen in einfachster Weise, mit grossen Verstössen gegen die Perspective, angedeutet und der Himmel durch einen blauen Streif bezeichnet; allerdings nur erste Versuche in der Darstellung der Wirklichkeit, aber höchst bedeutsam als einzige und nächste Vorbereitung auf die hohen flandrischen Leistungen in landschaftlicher und architektonischer Malerei. In der Auffassung heiliger Personen zeigt sich eine innere Verwandtschaft mit Wilhelm von Köln, ein deutliches Streben nach Schönheit, Milde und Seelenreinheit in den Gesichtszügen, eine edle, ruhige, wenn auch oft allzu lange Körperdarstellung und dasselbe, nicht mehr statuarische, sondern weiche, breite, malerische Princip in der Gewandung. Einzelne Werke sind ihm sogar in der Zeichnung der Köpfe, in den Verhältnissen der Gestalt, in der Freiheit der Bewegungen und vor Allem in der Mannigfaltigkeit des Ausdruckes weit überlegen; doch ist das Nackte auch hier insgemein mager und schwach. Die Farben sind meist hell und harmonisch, die Technik von erdenklichster Feinheit und Sicherheit. Als das Wesentlichste jedoch erscheint immer der hier zuerst hervortretende grosse Reichthum neuer Motive in Handlungen und Geberden, die mannigfaltige und feine Individualisirung der Köpfe, die anmuthigen und ungezwungenen Bewegungen, mit einem Worte, die sehr vielseitige Naturwahrheit, mit welcher sich durchgängig eine Neigung zum Humor und zur launigen Darstellung des gewöhnlichen Lebens verbindet. Es sind die ersten Anfänge derjenigen Richtung, welche sehr bald darauf durch die flandrische Schule ihre Höhe erreichte. Allerdings ging die letztere weit über diese Prämissen hinaus, doch kann man hier erkennen, dass sie keinesweges isolirt, sondern unter einem

hoch begabten, schon damals künstlerisch weit fortgeschrittenen Volke ihre Wirksamkeit begann.

4. Die wichtigsten Handschriften der betreffenden Gattung finden sich vereinigt in der königl. Bibliothek zu Paris*). Eines der ältesten Denkmäler dieser Reihe, vielleicht vor 1360 verfertigt, ist die mit 5124 Vignetten (auf jeder Seite 8) versehene Bibel Philipps des Kühnen, höchst wahrscheinlich von niederländischer Herkunft**). Die Figuren sind leicht und meisterlich mit der Feder gezeichnet und nur theilweise flüchtig getuscht; der Styl entspricht den besten germanischen Arbeiten; die Motive in den heiligen Gestalten sind edel und dramatisch höchst lebendig, die Köpfe zwar noch meist nach einem allgemeinern Typus, doch mit Ausdruck behandelt. Hie und da finden sich schon vortreffliche humoristische Erfindungen, wenn z. B. die Versuchungen der Welt durch einen Zechenden, einen Andern welcher Geld darbietet und ein Liebespaar in Umarmung ausgedrückt sind, u. dgl. m. Ueberhaupt zeigt sich viel freie Phantasie,
5. namentlich in den Teufeln. — Ein ebenfalls niederländisches Brevier, mit höchst feinen und zierlichen Vignetten, welches einst Carl VI. gehörte, scheint um 1380 angefertigt zu sein.
6. — Vielleicht stammt aus derselben Zeit eine französische Uebersetzung des Marco Polo u. a. Reisebeschreiber, mit zahlreichen, oft höchst fabelhaften Darstellungen, welche in der Zeichnung nicht vorzüglich, in der malerischen Ausfüh-

---

*) Ueber die gleichzeitigen Miniaturen in der *Bibliothèque des ducs de Bourgogne* zu Brüssel fehlen uns bis jetzt die genauern stylistischen Angaben.

**) Waagen a. a. O. S. 327 vermuthet, es sei dieselbe Handschrift, für deren Ausschmückung Philipp den Brüdern Manuel vier Jahre hindurch täglich 20 Sols (nach jetzigem Gelde etwa 9 Francs) auszahlen liess; eine für jene Zeit ausserordentlich bedeutende Ausgabe. Dass Handschriften dieser Art als Pfänder gegen hohe Darleihen aus einer Hand in die andere gingen, ist urkundlich zu beweisen. Die Gemahlin Carls VII. versetzte in einer Zeit der Noth ihre Bibel an einen ihrer Kammerjunker gegen 343 Livres.

rung dagegen sehr weich und zart sind. Die Behandlung lässt bei einer unläugbaren Einwirkung von der Schule Giotto's, etwa von Spinello Aretino her, auch schon eine gewisse naturalistische Lebendigkeit erkennen. — Ein 7. „Rational des divins offices", 1374 für Carl V. geschrieben, und ein allegorisches Werk „du roy Modus etc." vom Jahre 1379 zeigen in der sehr schwachen Zeichnung und in den noch ziemlich allgemeinen und ausdrucklosen Gesichtern, bei sorgsamer Ausführung, französischen Ursprung. — An einem Psalter des Herzogs Johann von Berry hat 8. eine französische Hand (wahrscheinlich Maître André Beaunevveu) und eine niederländische gearbeitet, etwa in den ersten Jahren des XV. Jahrhunderts; die Behandlung gleicht an Schönheit und Adel der des Meister Wilhelm, ist jedoch freier, mannigfaltiger und naturgemässer. — Ein Gebetbuch 9. desselben Fürsten zeichnet sich durch reiche, biblische und symbolische Darstellungen und durch die zierlichsten Randarabesken aus, in welchen z. B. mehrere tausend Vögelchen vorkommen. In den Figuren zeigt sich bei grösster Zartheit der Ausführung der feinste und edelste Geschmack, namentlich sind die Köpfchen mit einem bewundernswürdigen Gefühl gemalt. (Das letzte Bild ist von einem der italienischen Maler, welche der Herzog in seinem Dienste hatte). — Ein anderes Gebetbuch, vom Jahre 1409, über- 10. trifft an Pracht und an Kunstwerth alles Uebrige, und ist als Uebergang von dem entwickelten germanischen Styl zum flandrischen Realismus von grösster Bedeutung*). Die Vignetten und Randverzierungen (mit Thieren, Reitern auf Ungeheuern, u. a. scherzhaften Figuren), so wie die eben-

*) Schon eine gleichzeitige Aufzeichnung schlägt das Werk auf 4000 *Livres tournois* an und nennt als Maler „*Jaquevrart, Hodin et autres ouvriers de Monseigneur*", woraus sich das Bestehen einer ganzen Schule von Miniatoren am Hofe des Herzogs zu ergeben scheint. Die ungenannten dürften Paul von Limburg und seine Brüder gewesen sein. Im Ganzen lassen sich nicht weniger als fünf Hände an diesem Werke erkennen.

falls meist phantastischen Initialen zeigen die glänzendste Ausführung, die grossen Hauptbilder sind von edelm Styl und von höchst geistreicher und lebendiger Auffassung. — (Ein drittes Gebetbuch, welches ebenfalls für Johann von Berry in einem ähnlichen Styl hauptsächlich durch Paul von Limburg und seine Brüder ausgeführt wurde, ist im Besitz des Grafen von St. Mauris in Paris).

11. Endlich beweist eine aus Holland stammende Apokalypse aus dem Anfange des XV. Jahrhunderts, dass in den nördlichen Niederlanden der realistische Sinn, durch welchen ihre Malerei zweihundert Jahre später ihre höchsten Erfolge erringt, schon damals in der Kunst sehr deutlich ausgebildet gewesen ist. Zwar liegt den heiligen Figuren noch ein Typus zu Grunde, welcher, die kurzen Verhältnisse ausgenommen, mit dem des Wilhelm von Köln verwandt erscheint, oft jedoch in eine gewisse unschöne Derbheit ausartet; in den Profanfiguren ist vollends schon ein sehr ausgebildeter Naturalismus zu bemerken. Ausdrucksvolle Köpfe und überaus sprechende Geberden und Bewegungen kommen dem Künstler zu Hülfe; auch der landschaftliche Hintergrund ist schon sehr ausgebildet; dagegen sind die Farben dunkel, bunt und dabei matt.

---

§. 88. Vergleicht man nun die bisherigen Ergebnisse der nordischen Malerei des germanischen Styles — abgesehen einstweilen von der flandrischen Schule — mit dem Zustande der italienischen Kunst in den letzten Zeiten des XIV. Jahrhunderts, so lässt sich nicht läugnen, dass letztere, welche noch um die Mitte des XIII. Jahrhunderts im Nachtheil gewesen war, jetzt in mehrern wichtigen Beziehungen schon den Vorsprung gewonnen hatte. Diese Verschiedenheit der Ausbildung kömmt weder von dieser noch von jener einzelnen Ursache her, sondern sie ist eine culturgeschichtliche Thatsache, die mit den tiefsten Grundlagen des Völkerlebens zusammenhängt, und die wir vor der Hand höchstens durch Analogien zu belegen im Stande sind. Die Schulen von

Prag, Nürnberg und Köln hatten den idealen Zug, welcher schon den streng germanischen Styl belebte, zu einer hohen und bewundernswerthen Reife gebracht; kein gleichzeitiger Italiener steht an edlem Ernst des Ausdruckes den alten Nürnbergern, an süsser Milde und Reinheit den alten Kölnern voran, und in der lebendigen und harmonischen Färbung haben die Deutschen jener Zeit sogar unläugbar den Vorrang. Allein verkennen wir es nicht, dass ihre Grösse eine höchst einseitige war. Die fortwährende Darstellung eines doch etwas beschränkten Kreises von Stimmungen hatte ihre höchsten Bemühungen auf die Behandlung der Gesichtszüge concentrirt, welchen alles Uebrige, selbst bei der liebevollsten und glänzendsten Ausstattung im Einzelnen, sich unterordnen muss. Hauptsächlich ist und bleibt die Gestalt conventionell, ja selbst leblos und unfähig zur That. Wo heftige Bewegung verlangt wird, geht desshalb dem Maler der Styl aus, welcher seine gesammte Darstellung mit harmonischer Gewalt umfassen sollte, und er muss sich in solchen Fällen einem oft ziemlich gemeinen und ungeschickten Naturalismus in die Arme werfen.

Auf ganz andern Pfaden ging damals die italienische Kunst ihrer höchsten Entwickelung entgegen. Schon Giotto hatte in der Menschengestalt mit ihren Bewegungen und Geberden eine mehr oder weniger organische Existenz auszudrücken vermocht, die Darstellung des Geschehens der Vollendung nahe gebracht, und die Grundzüge geschaffen zu einer künstlerisch geordneten, schönen Composition. Zur Zeit des Wilhelm von Köln hatten bereits Orcagna, Spinello von Arezzo, und d'Avanzo Veronese diese Elemente zur freisten und geistvollsten Behandlung von Gegenständen benützt, deren hoher und gewaltiger Conception die kölnische Schule nichts an die Seite zu stellen vermag. Dagegen lässt sich sehr bezweifeln, ob irgend einer dieser Maler an subjektiver Tiefe des Gefühls dem Stephan von Köln gleichgekommen sei.

Zweiter Abschnitt der Kunst des Mittelalters:

Italien.

I. Der romanische Styl.

---

§. 89. Die italienische Malerei im XI. Jahrhundert, bei welchem wir hier wieder anknüpfen müssen, war getheilt zwischen einem einheimischen, überaus verwilderten Styl und dem ebenfalls tief gesunkenen byzantinischen, welcher im Ganzen die Oberhand hatte. Aber seit dem Ende jenes Jahrhunderts begann für das politisch zerrissene und unterdrückte Land eine Epoche nationaler Erhebung, welche über kurz oder lang auch in der Kunst ein neues und eigenthümliches Leben höherer Art erwecken musste. Die römische Kirche erhob sich aus langer, zum Theil selbstverschuldeter Erniedrigung zur Herrscherin des Abendlandes; sie schuf Rom von Neuem zum Mittelpunkt der Welt, und gab dem Volke der Halbinsel wieder ein nationales Selbstgefühl; zugleich erwachte in Ober- und Mittelitalien ein selbständiges, namentlich städtisches Dasein, welches sich im Kampfe gegen die fremde Macht siegreich bewährte. Langsam, aber unverkennbar drang nun auch in der Kunst ein neuer, selbständiger Styl durch, dessen Anfänge mit dem XIII. Jahrhundert eine bestimmtere Gestalt gewinnen. Der Hergang des Einzelnen bei dieser Entwickelung ist völlig dunkel; wir sehen nur soviel, dass je nach den lokalen Bedingungen hier früher, dort später,

der byzantinische Styl mit dem alteinheimischen, langobardischen, zu einem neuen Ganzen sich verschmolz, so dass bald der eine, bald der andere Bestandtheil vorwiegend, immer aber von einer neuen Richtung ergriffen und gehoben erscheint. Der byzantinische Styl war damals in seinem Mutterlande selbst schon dergestalt vertrocknet und verkommen, dass ein ernstlicher Widerstand und Wetteifer gegen die Neuerung nicht mehr in seiner Macht lag, selbst wenn einzelne Maler es wollten. Stückweise und allmälig fällt er zusammen; Gesichtsbildung, Extremitäten, Faltenwurf, Haltung und Geberde erfahren eine allmälige, oft ziemlich ungleiche Umgestaltung. Auch hier ist die Benennung „romanischer Styl" nicht unpassend, insofern auch in Italien erst jetzt eine Umbildung der antiken Tradition im Geiste des durch die Völkerwanderung umgewandelten Volksthums vor sich geht. Dass die Epoche des byzantinischen Styles bloss den Charakter einer durch äussere Umstände herbeigeführten und aufrechtgehaltenen Zwischenherrschaft hat, beweist die italienische Sculptur, welche schon im XI. Jahrhundert bei aller Rohheit und Barbarei doch im Princip der deutschromanischen parallel steht. Mochte auch die Eroberung von Constantinopel durch die Lateiner im Jahre 1204 noch eine Anzahl byzantinischer Kunstwerke und Künstler nach Italien werfen, so kam doch dieser Anstoss jetzt zu spät. Gleichzeitig mit denjenigen Werken, in welchen man den Einfluss dieser letzten Einwanderer zu erkennen glaubt, entstanden andere, welche bereits einen sehr beträchtlichen Fortschritt zeigen; und schon weit früher lassen sich wenigstens die ersten Keime einer rein abendländisch-italienischen Auffassungsweise verfolgen.

§. 90. Im Ganzen stehen die italienischen Denkmäler des XI. und XII. Jahrhunderts gegen die gleichzeitigen nordischen allerdings zurück, was bei der vorhergehenden Zerrüttung aller Verhältnisse in Italien und bei der verhältnissmässigen Blüthe der Länder diesseits der Alpen auch gar nicht befremden darf. Doch thut man wohl Unrecht, aus

Werken untergeordneter Gattung, namentlich aus einigen Handschriften, einen strengen durchschnittlichen Schluss zu ziehen. Handschriften können wohl die hohe Blüthe einer Kunstepoche absolut und unwidersprechlich beweisen helfen, nicht aber den Verfall, weil sich bei dieser so sehr von subjektiven Anlässen abhängigen Gattung nicht immer darthun lässt, dass dazu wirklich für ihre Zeit bedeutende künstlerische Kräfte in Anspruch genommen worden seien.

2. Die eine dieser Handschriften ist das in der vaticanischen Bibliothek befindliche Lobgedicht eines gewissen Donizo auf die bekannte Markgräfin Mathilde von Toscana, mit roh colorirten Federzeichnungen historischen Inhaltes aus der spätern Zeit des XI. Jahrhunderts*). Hier sind freilich die Umrisse von höchster Unsicherheit und Lahmheit, die Malerei durchweg klecksig und roh, der Ausdruck der Intentionen jedoch nicht so ganz verwerflich, wenn auch
3. auf einfache und ungeschickte Geberden beschränkt. Schon etwas besser sind die Miniaturen eines sog. Exultet in der barberinischen Bibliothek zu Rom, theils von liturgischem, theils von allegorischem Inhalt**). Bei einer wesentlich byzantinischen, symmetrisch steifen Anordnung und Gestaltung ist das Einzelne durchaus der einheimisch-italischen Formenbildung gemäss und somit wohl höchst roh, aber nicht trocken und starr wie bei den Byzantinern. —
4. Ebenso zwischen beiden Stylen getheilt erscheinen die Wandgemälde mit dem Datum 1011 (?), in S. Urbano unweit der Via Appia bei Rom (gewöhnlich als Tempel della Caffarella benannt)***). Dieselben stellen die Passion, Christus

---

*) D'Agincourt, Malerei. Tafel 66. — Ueber einige ital. Miniaturen des IX. und X. Jahrhunderts, vgl. Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 260 und 267.

**) D'Agincourt, a. a. O. Taf. 53 u. f.

***) D'Agincourt, a. a. O. Taf. 94 u. f. Sie sind gegenwärtig kaum mehr zu erkennen. Die nicht mehr vorhandenen, nur aus Ciampini und Bosio in diess Sammelwerk aufgenommenen Fresken anderer römischer Kirchen übergehen wir, ebenso die kaum mehr sicht-

in der Glorie und die Legende des h. Urbanus vor, in einer meist reliefartigen, bisweilen recht gut gedachten Anordnung, welche es manchen gleichzeitigen nordischen Arbeiten wohl gleich thun möchte. Die übermässig langen und dürren Proportionen und das bedeutungslose Gefält gehören dem byzantinischen Einfluss an, dagegen lässt die wenn nicht lebendige, doch lebhafte Bewegung und die zwar unbeholfene, aber sprechende Geberde ein Element erkennen, welches schon beträchtlich über diesen hinausgeht. Zeichnung und malerische Ausführung sind äusserst mangelhaft*).

§. 91. Schon ungleich bedeutender offenbart sich der Aufschwung italienischer Kunst in einigen Werken des XII. Jahrhunderts. Die Basilica S. Maria in Trastevere zu Rom besitzt noch ihre alten Mosaiken aus der Zeit von Innocenz II. und Eugen III. (1139—1153), welche hiefür den genügendsten Beleg geben. In der grossen Hohlkehle, womit die Vorderseite der Kirche abschliesst, sieht man die heil. Jungfrau auf dem Throne; vor ihr knien die ganz kleinen Figuren der beiden genannten Päpste; von beiden Seiten kommen zehn heilige Frauen heran, wovon acht durch Kronen und Becken mit Blutstrahlen als Märtyrinnen bezeichnet sind**). Die sehr schlanken Verhältnisse, und die

baren, vielleicht aber uralten Ueberreste in S. Silvestro a' Monti in Rom. Vgl. Taf. 105.

*) Andere Ueberreste aus dieser Zeit sind aufgezählt bei Rumohr (Ital. Forschungen, I., S. 240 u. f.), dessen übermässig strenges Urtheil wir hier unmöglich theilen können. Vgl. auch S. 235. — Warum der Verf. S. 277 die Gemälde von S. Urbano in die Zeit um 1200 versetzen will, ist nicht wohl abzusehen. So weit man sie jetzt noch beurtheilen kann, würde gegen ein um zwei Jahrhunderte höheres Alter nichts Bindendes einzuwenden sein.

**) Man hält sie gewöhnlich für die klugen und thörichten Jungfrauen des Evangeliums, weil die Becken oder Schalen an Lampen erinnern. — Der Styl dieses Mosaiks ist allerdings von demjenigen der Mosaiken im Innern verschieden, weist aber doch wohl noch auf das

zum Theil bloss aus Ornamenten ohne Faltenangabe bestehenden Gewänder sind Ueberreste der byzantinischen Darstellungsweise, während die Einfachheit und verhältnissmässige Reinheit des Styles, namentlich in einzelnen fliessenden Gewandmotiven schon beinahe an den germanischen
2. Styl anklingt. — Wichtiger jedoch sind die Mosaiken in und neben der Chornische. Auf einem prachtvollen Throne sitzen Christus und Maria, hier vielleicht zum erstenmal auf diese Weise coordinirt; er legt ihr zutraulich den Arm über die Schulter; zu beiden Seiten 6 Heilige und Papst Innocenz, Alles auf Goldgrund; unten auf blauem Grunde die 13 Lämmer. Ueber der Nische die gewöhnlichen Symbole der Evangelisten und der Offenbarung; neben derselben in grossem Massstabe Jesajas und Jeremias ihre Rollen entfaltend; unter Jedem zwei Genien, welche ein mit Früchten, Gefässen, Vögeln u. dgl. gefülltes Tuch spannen, beinahe im Geiste späterer heidnischer Kunst gedacht. Hier ist die Befreiung von den Banden des byzantinischen Styles schon sehr weit gediehen; es ist vielleicht das erste rein abendländische Werk höherer Gattung, welches die italienische Malerei hervorgebracht hat. Das Auge wird überrascht von freien und neuen Motiven, selbst von ganz tüchtigen Anfängen individuellen Lebens, und von einer bisher unbekannten Auffassung Christi und seiner Mutter. Die Verhältnisse sind eher kurz als lang, die Formen nicht eckig, sondern weich und rund; namentlich zeichnet sich das Gewand Christi durch eine höchst würdige und schöne Anordnung aus. Die Propheten in ihrer bewegten, halbschreitenden Stellung zeigen ebenfalls ein ganz neues wenn auch sehr mangelhaftes Bewusstsein der organischen Bedingungen des Körpers. Dabei ist die Ausführung roh, und die gespreiz-

---

XII. Jahrhundert. Später, nach 1300, soll Pietro Cavallini (s. unten) an der Fassade Mosaiken angebracht haben, welche nicht mehr vorhanden sind. Dass diese Aussage Vasari's sich nicht auf die Figuren der Hohlkehle beziehen kann, zeigen die authentischen Arbeiten Cavallini's.

ten Füsse sowie die Sinnlosigkeit in einzelnen Gewändern zeigen, aus welchem tiefen Verfall sich hier die Kunst losringt. — Das Nischenmosaik der schönen Basilica San Clemente in Rom, welches ebenfalls der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts angehören mag, giebt den merkwürdigen Beweis, dass die Malerei hier, wie in der romanischen Zeit der nordischen Kunst, gewissermassen den Charakter eines Ornamentes, einer architektonischen Gesetzmässigkeit annahm. Die Halbkuppel der Nische (Goldgrund) ist mit den herrlich angeordneten grünblauen Ranken eines Weinstockes ausgefüllt, aus dessen mittlerem Stamm ein Crucifix mit zwölf Tauben emporspriesst; zu beiden Seiten des Kreuzes erblickt man Maria und Johannes, unten an der Wurzel die Paradiesesströme, an welchen sich Pfauen und Hirsche laben. Auf und zwischen den Ranken schweben Vögel und kleine menschliche Figuren, u. a. die 4 Kirchenlehrer. Unter der Halbkuppel, wie gewöhnlich, die 13 Lämmer. An der Nischenwand oben ein Brustbild Christi und die Symbole der Evangelisten, dann auf jeder Seite beisammensitzend ein Heiliger und ein Apostel; weiter unten auf jeder Seite ein Prophet*). An die Stelle jener byzantinischen Raumüberfüllung, welche sich um die architektonische Wirkung gar nicht kümmerte (wie z. B. in S. Prassede), ist hier eine wohlthuende und einfache Anordnung getreten. Die Figuren sind in Verhältnissen und Ausbildung jenen von S. M. in Trastevere ähnlich und ebenfalls durchaus abendländisch; besonders die vier sitzenden zeichnen sich durch eine lebendige Wendung aus, welche man in den römischen Mosaiken der vorhergehenden Periode vergebens suchen würde. — Mit dem Anfange des XIII. Jahrhunderts, als unter dem grossen Innocenz III. die Kirche ihre höchste Machtfülle erreichte, erscheint wenigstens in

3.

4.

*) Die Apostel, welche an der Wand der Chornische gemalt sind, können in ihrem gegenwärtigen Zustande nur für ein Werk des *Giovenale da Orvieto* (um 1400) gelten.

einzelnen Kunstwerken die byzantinische Ueberlieferung schon völlig überwunden, wie z. B. in der geschnitzten Pforte von S. Sabina auf dem Aventin. Freilich giebt diese als Sculpturwerk hier keinen unbedingten Massstab *); auch dauern die Rückfälle und die Anklänge an jenen scheinbar
5. schon beseitigten Styl das ganze Jahrhundert hindurch. So ist z. B. das gigantische (stark restaurirte) Mosaik der Chornische von San Paolo fuori le mura minder frei davon als die eben genannten Werke, obschon es später, unter Honorius III. (1216—1227) begonnen und erst um die Mitte des Jahrhunderts vollendet ist. In der Halbkuppel thront Christus zwischen Petrus und Lucas, Paulus und Andreas; zu seinen Füssen kniet in sehr kleiner Figur Honorius. Weiter abwärts, an der Nischenwand selbst, stehen die Apostel mit Spruchbändern (die Artikel des apostolischen Bekenntnisses enthaltend) zwischen Palmen. Die Köpfe und die Gewänder zeigen noch viele byzantinische Befangenheit, die Gesammtverhältnisse und die Hauptmotive aber ein sehr glückliches Zurückgehen auf die grossen Vorbilder der altchristlichen Zeit, welche überhaupt auf diese Epoche des Wiedererwachens ungleich nachdrücklicher eingewirkt haben als die fernliegende Antike. Statt der leblos zusammengeschichteten Figurenmasse der byzantinischen Zeit herrschen hier wieder wenige, einfach grosse Gestalten, wobei freilich die Möglichkeit nicht ausgeschlossen bleibt, dass man das früher an dieser Stelle befindliche Mosaik des IV. Jahr-
6. hunderts bloss wiederholt habe. — Die zahlreichen Fresken welche einst die Wände derselben Kirche bedeckten, sind

---

*) Dieselbe dramatisch lebendige Bewegung, welche dieses Werk so merkwürdig macht, scheint den jetzt erloschenen Wandgemälden (Scenen des Klosterlebens) im Abteigebäude *alle tre fontane* bei Rom eigen gewesen zu sein, welche ebenfalls unter Innocenz III. entstanden. Flüchtige Abbildungen bei D'Agincourt, a. a. O. Taf. 97. Die Malereien der Vorhalle, ebenfalls XIII. Jahrhundert, waren von einer andern, geringern Hand. S. ebenda Taf. 98.

bei dem Brande 1823 untergegangen*), ebenso das glanzvolle Mosaik der Westfassade, welches Pietro Cavallini um 1300 ausgeführt hatte. Eine erhaltene Nebenkapelle des Querbaues, oratorio di san Giuliano genannt, enthält zahlreiche Heiligenfiguren in Fresco, vielleicht aus dem XII. oder XIII. Jahrhundert, aber stark übermalt. — Einen ganz sichern Schluss auf den Stand der Malerei unter Honorius III. gewähren die Wandgemälde in der Vorhalle von San Lorenzo fuori le mura bei Rom**), theils legendarischen, theils zeitgeschichtlichen Inhaltes (z. B. Communion und Krönung des lateinischen Kaisers von Constantinopel, Peter von Courtenay, im Jahre 1217). Trotz ursprünglicher Rohheit und mehrfacher Uebermalung lässt sich hier eine Gabe malerischer Erzählung und Anordnung, eine lebendige Bezeichnung des Affektes und ein Gefühl für stylistische Abrundung in manchen einzelnen Figuren erkennen, welches eine baldige höhere Entwickelung zu versprechen scheint. 7.

In Rom liess diese allerdings noch achtzig Jahre auf sich warten. Schon die gleichzeitigen Wandgemälde im Innern der nämlichen Kirche sind ungleich geringer und zerfahrener, und die kleinen Mosaikdarstellungen im Fries der Vorhalle dürfen vollends als das Rohste und Kümmerlichste gelten, was in dieser Gattung zu Rom vorhanden ist. Auch andere Werke römischer Malerei, aus der Mitte des Jahrhunderts, sind befangener und unentwickelter als manches Frühere. Die Wandgemälde in der Silvesterskapelle bei der Kirche de' SS. quattro Coronati in Rom, um 1245 8. 9.

*) Sie stammten, wenigstens theilweise, aus der Zeit Benedict VIII. (1012—1024). Die Abbildungen bei D'Agincourt a. a. O. Taf. 96 lassen einen Styl vermuthen, welcher den Wandgemälden von S. Urbano sehr nahe verwandt wäre und deren hohes Alter bekräftigen würde.

**) D'Agincourt; Taf. 99. Die vier grössern Figuren hat der Zeichner etwas stylisirt. — Im Innern neben der Hauptthür rechts ist eine Madonna auf die Wand gemalt, von byzantinischem Styl, aber schon ziemlich belebt.

ausgeführt*), zeigen einen offenbaren Rückschritt dieser Art; die Gestalten sind nach byzantinischer Art schematisch aufgefasst und zusammengestellt, sodass dasselbe Motiv sich in mehrern hintereinander wiederholt, auch gehören die Köpfe noch entschieden dem byzantinischen Typus an, über welchen schon die Mosaiken von S. M. in Trastevere hinaus zu sein schienen. (Der Inhalt bezieht sich hauptsächlich
10. auf die Legende des Papstes Sylvester). — Die Mosaiken zweier kleinen, unter Alexander IV. (1254—1261) erbauten Nischen in Santa Costanza bei Rom (Christus zwischen zwei Aposteln und vier Schafen, und Christus zwischen Palmen auf der Weltkugel sitzend, nebst einem Apostel) sind roh ausgeführt und erreichen in der Darstellungsweise kaum die Mosaiken von S. Clemente, welche über ein Jahr-
11. hundert älter sind**). — Hier muss auch das grosse Mosaik an der Vorderseite des Domes von Spoleto***) erwähnt werden, welches den Erlöser auf dem Throne, Maria und Johannes zu seinen Seiten darstellt und mit dem Datum 1207 nebst dem Namen des Meisters, Solsernus, bezeichnet ist. Dasselbe giebt die gewöhnliche byzantinische Vorstellungsart wenigstens in einer eigenthümlichen Grossheit und Würde wieder.

12. In den italienischen Handschriftbildern dieser Zeit äussert sich eine Composition und Formenbildung, welche im Ganzen derjenigen der grössern Kunstwerke verwandt, aber roher und nachlässiger ist****). Hier so gut wie im oströmischen Reiche war das Copiren älterer Arbeiten gebräuchlich, nur in weniger sklavischer Weise, eher im Sinne einer freien Umarbeitung. Die Miniaturen eines Virgils der

---

*) D'Agincourt, a. a. O. Taf. 101.

**) Andere Ueberreste schildert Rumohr a. a. O. I., S. 275 u. f.

***) S. Rumohr, im Tüb. Kunstblatt 1821, No. 9, wo eine Abbildung, und Ital. Forsch. I., S. 338.

****) Vgl. D'Agincourt, a. a. O. Taf. 67—69. — Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 260 und 267, über einige ital. Miniaturen des IX. und X. Jahrhunderts.

vaticanischen Bibliothek*), wahrscheinlich aus dem XIII. Jahrhundert, bestehen, wie es scheint, aus lauter frei benutzten antiken Motiven, wobei allerdings das Ungeschick vielleicht schon des ersten Urhebers schwer von dem des Umarbeiters zu unterscheiden ist. Nicht bloss die Erfindung, sondern auch alles Einzelne, Haltung, Geberden, Gewänder, selbst der hoch angenommene Horizont lassen sich direkt auf die spätrömische Kunst zurückführen; auch die Köpfe haben noch die antike Breite und Jugendlichkeit, nur Alles in barbarisirter Umgestaltung**).

§. 92. Anders als in Rom gestaltete sich der Kampf zwischen dem Alten und dem Neuen in Venedig, wo die byzantinische Malerei ihre stärksten Wurzeln geschlagen hatte. Hier bietet sich das eigenthümliche Schauspiel dar, dass ein kühner und jedenfalls nicht unbedeutender Geist die Ueberlieferung mit einem grossartigen Werke durchbricht, dass aber seine Nachfolger wieder mehr in die alten Formen zurückfallen. 1.

Schon das grosse Mosaik des Domes in dem nahen Torcello, welches die Auferstehung der Todten und das Weltgericht darstellt und dem XII. Jahrhundert angehören soll, zeichnet sich durch eine grössere Lebendigkeit der Darstellung und durch Fülle der Gedanken aus. Ungleich wichtiger aber sind die Mosaiken in den Kuppelgewölben und Lunetten der Vorhalle von San Marco in Venedig selbst. Ein Theil dieser Vorhalle, die capella Zeno, zeigt in den Mosaiken ihres Tonnengewölbes und ihrer Nische das Leben des h. Marcus und eine Madonna zwischen zwei 2. 3.

*) Bez. No. 3867; Abbildungen bei D'Agincourt, a. a. O Taf. 63 u. f.

**) Sollte die Handschrift vielleicht doch noch der Zeit des Alterthums angehören, wie Mabillon glaubte? etwa dem VI. Jahrhundert? Die prachtvolle Uncialschrift und die Abwesenheit aller und jeder mittelalterlichen Einzelheiten, wodurch sich sonst spätere Copien als solche verrathen, macht D'Agincourt's Zeitbestimmung (welche sich u. W. bloss auf den Styl gründet) etwas zweifelhaft.

Engeln, Arbeiten von allergrösster byzantinischer Eleganz und Sauberkeit, welche nicht nur alles Gleichzeitige, sondern auch die meisten frühern Werke um ein Bedeutendes übertrifft. Die Goldlichter der Gewänder, die Köpfe, kurz alle Einzelheiten sind mit der ausserordentlichsten Sorgfalt ausgeführt. Merkwürdiger Weise macht sich in der noch durchaus befangenen Form ein frischer, abendländischer Geist bemerkbar; die Bewegungen und Beziehungen der Figuren sind lebendiger, die Auffassung edler und runder als in den byzantinischen Werken. Diese Mosaiken, welche man noch dem XII. Jahrhundert zuschreiben mag*), bilden 4. den Uebergang zu denjenigen der Vorhalle zunächst vor den drei innern Thüren so wie längs der linken Seite der Kirche, und diese mögen wohl erst dem XIII. Jahrhundert angehören. Sie stellen theils auf weissem, theils auf Goldgrund, in sehr reicher Reihenfolge die Geschichte des alten Testamentes von der Weltschöpfung bis auf Moses dar, welche ohne Unterschied in die Flachkuppeln wie in die Lunetten und Gewölbebogen vertheilt sind. Die Ausführung ist sorgfältig, aber bei Weitem nicht so zierlich und fein wie in der capella Zeno; dagegen tritt die neue, fast ganz abendländische Kunstrichtung hier mit so überraschender Fülle hervor, dass man diese Arbeiten wohl als eines der Hauptwerke des ganzen romanischen Styles bezeichnen darf. Zahllose neue malerische Motive sind hier in Formen ausgedrückt, welche zwar hie und da an das Byzantinische, öfter noch an altchristliche Auffassung anklingen, der Grundlage nach jedoch die Aeusserungen eines ganz neuen

*) G. Piazza (*la regia basilica di S. Marco*, Venedig 1835) versetzt sie ins XVI. Jahrhundert, wahrscheinlich bloss weil die Kapelle damals eine neue Bestimmung und einige Veränderungen erhielt. Der Styl macht diese Annahme unmöglich. — Von ähnlichem Styl und nicht viel geringerer Zierlichkeit ist die Translation des h. Marcus an einer Wand des rechten Kreuzarms (vgl. S. 86) und derselbe Gegenstand in der äussersten Wandnische links, an der Vorderseite der Kirche, beides sehr figurenreiche Compositionen.

Bewusstseins sind. Die weiche, runde Körperbildung, die fliessende Gewandung, namentlich die bisweilen sehr ausdrucksvollen Köpfe und die freien Bewegungen sind wieder einmal der Anschauung, nicht der blossen Tradition entnommen und zeigen ein bisher in der venezianischen Kunst unbekanntes Leben. Die historischen Vorgänge sind deutlich und geistreich entwickelt, die Geberden und Beziehungen sprechend und klar. Manches Einzelne ist auch archäologisch wichtig; die jugendlichen Erzengel, welche bei der Schöpfung die Stelle Gottes vertreten, erinnern an antike Victorien; Einer unter ihnen ist durch Kreuz und Nimbus ausgezeichnet; besonders enthält die Geschichte Josephs merkwürdige Darstellungen*).

Vor der Hand fand dieses so bedeutende Vorbild 5. wenig Nachfolge. Diejenigen Mosaiken in San Marco, welche man mit Wahrscheinlichkeit dem Ende des XIII. und dem Anfang des XIV. Jahrhunderts zuschreibt, sind wieder ungleich byzantinischer, lebloser und conventioneller, wenn sich auch im Allgemeinen eine etwas freiere Auffassung nicht verkennen lässt. Wir nennen hier nur diejenigen der Tauf- 6. kapelle — die ebenfalls einen Theil dieser merkwürdigen Vorhalle ausmacht —, weniger des Styles als der dargestellten Gegenstände wegen, welche ausser der Geschichte des Täufers noch eine Reihe symbolischer Scenen und Figuren in Bezug auf die Taufe enthalten. In der einen

*) Das Verzeichniss dieser Mosaiken s. im Tübinger Kunstblatt, 1831, No. 32 und 33. — Rumohr (ital. Forsch. I., S. 175) ist zwar der Meinung, dass dieselben sammt der Vorhalle noch den Zeiten des griechischen Exarchates (des VI. und VII. Jahrhunderts) angehören. Doch ist es nicht füglich annehmbar, dass die Vorhalle älter sei als das übrige Kirchengebäude, auch würden einzelne mittelalterliche Trachten auf eine viel neuere Zeit hindeuten, selbst wenn der Styl nicht so gänzlich von den beglaubigten Werken der Exarchenzeit (z. B. S. Apollinare in classe bei Ravenna) abwiche. Bei diesem Anlass bemerken wir, dass diese Mosaiken hie und da von neuern Arbeiten aus der Zeit der Vivarini und des Titian unterbrochen werden.

Flachkuppel sieht man Christus auf den Cherubim thronend, von neun nackten Engeln (in Halbfiguren) umgeben; in weiterm Kreise folgen neun andere Engel, von welchen jeder eine Stufe der himmlischen Hierarchie in einer dazu passenden Handlung personificirt, als Beschützer alles menschlichen Daseins. Ein Engel vom Range der Throni z. B. sitzt mit Scepter und Krone auf einer blauen, gestirnten Weltkugel; St. Michael, geharnischt, mit Speer und Wage, vertritt die Dominationes; ein Angelus hält als Schutzengel ein Wikkelkind, ein Archangelus eine nackte, betende Figur (eine Seele) empor, während unten in einer Höhle drei klagende Gestalten (Seelen der Neugebornen, oder andere Bewohner des Fegefeuers?) sich aneinander schmiegen; ein Engel mit der Beischrift Virtutes winkt gebietend einem am Boden liegenden Skelett sich aufzurichten, daneben Feuer und ein Wasserquell als Zeichen der Wiedergeburt; ein Engel von der Ordnung der Potestates fesselt die am Boden liegende scheussliche Gestalt des schwarzen Satan; ein anderer Engel sitzt in Harnisch und Helm auf einem Thron; ebenso einer von den Seraphim mit einem Stabe; endlich trägt ein Cherub mit zehn Flügeln die Inschrift: Plenitudo scientiae auf der Brust. Die zweite Flachkuppel, von besserer Arbeit, enthält rings um eine Gestalt Christi zwölf Gruppen, welche die von jedem Apostel vollbrachten Taufen nebst erläuternden Beischriften vorstellen. Der Täufling erscheint immer in einem steinernen Becken stehend, hinter ihm ein Taufzeuge und als Andeutung der Oertlichkeit ein Thurm. Eine Lunette mit der Taufe Christi wird (wohl mit Unrecht) noch dem XI. Jahrh. zugeschrieben. Die Handlung geschieht in Gegenwart dreier anbetenden Engel; aus dem sehr fischreichen Jordan taucht eine Sirene mit goldnem Schuppenleib hervor, ein Symbol der Welt und ihrer Lüste*) und somit ein bedeutsames Gegenbild der Taufe selbst. —

*) So erklärt in der *Reda umbe diu tier* (XI. Jahrh.), u. a. in Wackernagel's „altdeutschem Lesebuch", 1. Aufl. Sp. 104.

Das Uebrige besteht meist aus Scenen der Lebensgeschichte 8. des Täufers, wie er z. B. von einem Engel in die Wüste geführt wird, von einem Engel das Kleid aus Kameelhaaren erhält, u. a. zum Theil sehr ungewöhnliche Darstellungen mehr *).

---

*) Auch in der unteritalischen Kunst, welche in diesen Zeiten das Gegenstück zu Venedig bildet, regte sich zu Anfang des XIII. Jahrhunderts (und vielleicht schon früher) ein Keim neuer Entwickelung, worüber vor der Hand noch nicht genauer geforscht ist. Die Galerie der Studj in Neapel enthält eine beträchtliche Anzahl spätbyzantinischer Bilder, wovon einige dieses Factum zu bestätigen scheinen, aber ohne Angabe der Herkunft, vielleicht aus den verschiedensten Gegenden Italiens zusammengekauft. Eine Schule indess, diejenige von Otranto in Apulien, pflegte ihre Bilder zu bezeichnen, wenigstens mit der Ortsangabe. Es sind meist kleine, miniaturartig ausgeführte Altärchen, Triptychen u. dgl., von durchaus byzantinischer Behandlung in Farbe und Auftrag. Das Fleisch ist ziegelbraun, die Gewänder sehr dunkel, die Modellirung gestrichelt, die Lichter hoch (selten mit Gold) aufgesetzt. Auffallender Weise verbindet sich hiemit eine ziemlich freie, breite Auffassung der Körperform; die Gewandung lässt neben dem bekannten byzantinischen Faltenreichthum eine sinnvolle und einfache Anordnung erkennen; auch die Köpfe sind vom byzantinischen Typus emancipirt und zeigen einen lebendigen Ausdruck. Höchst auffallend ist vollends das gänzliche Wegbleiben des Goldgrundes, welcher entweder durch schwarzen Grund oder durch eine reich phantastische Landschaft mit blauem Himmel ersetzt wird. Aus diesen verschiedenen Gründen wird es aber auch nahezu unmöglich, diese Werke ins XII. oder XIII. Jahrhundert zu setzen wie D'Agincourt will. Das schönste Bild der Schule, der auferstandene Christus mit Magdalena, im *museo cristiano* des Vaticans, (D'Agincourt Taf. 92) trägt die Inschrift: *Donatus Bizamanus pinxit in Hotranto*, und derselbe Familienname kömmt noch mehrmals vor, z. B. auf einer Heimsuchung Mariä (Taf. 93), welche offenbar dem XV. Jahrhundert angehört, obwohl sie im Colorit noch ziemlich byzantinisch ist. Wir müssen aber vermuthen, dass die Schule überhaupt nicht viel älter sei als das XV. Jahrhundert. Wenn sie übrigens auch nur älter ist als der Einfluss der flandrischen Schule auf die neapolitanische (wovon unten), so ist die beträchtliche Ausbildung der Landschaft schon wichtig genug um eine genaue Untersuchung zu veranlassen. — Otrantische Bildchen kommen im Kunsthandel nicht allzuselten unter allen möglichen Firmen vor.

1. §. 93. Auch in der Lombardischen Malerei lässt sich eine starke Gährung zu Anfang des XIII. Jahrhunderts nicht verkennen. Hier, wo die byzantinische Kunst vielleicht nie zu einem entschiedenen Uebergewicht gelangt war, taucht ein Element auf, was auch in deutschromanischen Werken öfter auffällt: die heftige dramatische Bewegung.
2. Das wichtigste Denkmal sind wohl die Wandmalereien im Baptisterium zu Parma, vornehmlich die an der Decke befindlichen, welche vermuthlich um das Jahr 1230 ausgeführt sind*). Sie sind in drei Abtheilungen getheilt: in der obersten befinden sich die Apostel und die Symbole der Evangelisten; darunter die Propheten und andre Männer des alten Testamentes (in einer Nische Christus mit der Maria und Johannes dem Täufer); in der dritten Reihe, zwischen den Fenstern, sind zwölf Scenen aus dem Leben des Täufers Johannes, — neben den Fenstern stets zwei Heilige, dargestellt. Auch hier zeigt sich in der Technik noch alle Härte, welche den byzantinischen Darstellungen eigen ist; zugleich aber, neben einer kräftigen und blühenden Farbe, eine eigenthümliche, selbst bis zur Uebertreibung durchgeführte Leidenschaftlichkeit in den Bewegungen. Der Engel, der verschiedene Male vorkömmt, scheint den Boden kaum zu berühren, so hastig schreitend tritt er auf; die Jünger, die zu Johannes in die Wüste treten, scheinen ebenfalls in der grössten Eile begriffen; die Bewegungen des taufenden Johannes, der flehenden Kranken, der forteilenden Jünger in der Gefangennehmung, des enthaupten-

*) Fr. K. im Tüb. Kunstblatt 1827, No. 6—8. — Weiteres bei Lanzi, Uebers. v. Quandt und Wagner II, S. 294 u. f. — Ueber die ältesten Gemälde in Cremona, ebenda S. 343 u. f., in Mailand und Umgegend, ebenda S. 378 u. f. — Für Bologna vgl. Bd. III, S. 4 u. f. (eine byzantinische Anbetung des Lammes in S. Stefano). — Für Ferrara Bd. III, S. 192 u. f. (ein für das XIII. Jahrhundert merkwürdiger Auftrag des Azzo von Este an den Maler Gelasio im Jahre 1242, Phaëton's Sturz zu malen). — Für Genua III, S. 245 (Gemälde von 1101 über einem Stadtthor von Savona).

den Soldaten scheinen aus einer Phantasie geflossen zu sein, welche sich die lebendigsten und heftigsten Bewegungen mit Liebe vergegenwärtigte. Dieser mächtige und ergreifende Geist offenbart sich auch in den ruhigen Stellungen, vornehmlich in der edlen, grossartigen Würde des Daniel und der beiden Propheten zu seinen Seiten. Man sieht in diesen Werken den gewaltsamen Kampf, den eine jugendlich kräftige Phantasie zur Bewältigung der noch todt gegenüberstehenden Form beginnt.

§. 94. Das bisher Gesagte genügt um zu zeigen, dass das Aufwachen der mittelalterlichen Malerei in Toscana, dessen Betrachtung wir bis jetzt verschoben haben, keine vereinzelte Thatsache war, sondern dass die verschiedensten Gegenden Italiens um jene Zeit ein neues Kunstleben aufweisen können. Diess muss ausdrücklich hervorgehoben werden, weil die neuern italienischen Kunsthistoriker grossentheils Toscaner waren und den, allerdings grossen, Einfluss ihrer einheimischen Kunst auf die des übrigen Italiens hier und bei spätern Epochen nicht selten übertrieben dargestellt haben. 1.

Die Anfänge der toscanischen Malerei selbst liegen trotz (und zum Theil wegen) vielfacher älterer Forschungen noch immer im Dunkel, und die neuern Untersuchungen haben bis jetzt mehr die Verwirrung nachgewiesen als ein positives Licht verbreitet. So viel scheint sicher, dass Toscana, und zwar Pisa und Siena wie Florenz, zu Anfang des XIII. Jahrhunderts vorherrschend der byzantinischen Kunstweise folgten, und dass der alte einheimische, rohabendländische Styl in der Malerei schon vorher so ziemlich verschwunden war*). Wenigstens ist kein Denkmal 2.

*) In der Sculptur mag er immer fortgedauert haben. — Ein *Exultet* und eine andere Handschrift in der Opera des Domes von Pisa (E. Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, 1835, S. 78 u. f.) möchten zu den spätesten Denkmalen desselben aus dem Gebiete der Malerei und zwar ins XII. Jahrhundert gehören.

bekannt, welches eine so entschieden abendländische Formenauffassung und Erfindung zeigte, wie die Mosaiken von S. M. in Trastevere zu Rom (1139—1153) oder wie die der Vorhalle von San Marco in Venedig. Auch werden wir finden, dass noch die spätern toscanischen Meister des XIII. Jahrhunderts von den Aeusserlichkeiten des byzantinischen Styles abhängiger sind und bleiben als die gleichzeitigen Römer, wenn sie auch diese an geistigem Gehalt und bedeutenden Intentionen überragen. Hier liegt nun der Punkt, um welchen es sich handelt, nämlich die Frage: welcher Maler oder welche Lokalschule hat sich zuerst innerhalb des herrschenden byzantinischen Styles freier bewegt?

3. Wir beginnen die Aufzählung der bedeutendern Denkmale, welche diese Frage entscheiden sollen, mit den wahrscheinlich um 1200 entstandenen Wandmalereien der Kirche San Pietro (oder San Bero) in Grado, an der Landstrasse von Pisa nach Livorno. Hier sieht man an den Oberwänden des Mittelschiffes die Geschichten der hh. Petrus und Paulus, drüber Engelfiguren, und zwischen [den Bogenfüllungen Brustbilder der Päpste dargestellt. Die Figuren der erstern Bilderreihe zeigen die „zierliche Hagerkeit“ der byzantinischen Körperform, sind übrigens in der 4. Anordnung gut und lebendig*). — Lässt man dieses immerhin zweifelhafte Denkmal bei Seite, so tritt ein von 1215 datirtes Tafelbild der öffentlichen Galerie von Siena in die Reihe: Christus (in Flachrelief), zwischen den Zeichen

*) S. Rumohr, a. a. O. I, S. 345. — E. Förster, in den „Beiträgen zur neuern Kunstgeschichte“, S. 85 u. f. nennt diese Gemälde matt, plump und von fehlerhafter Zeichnung, jedoch nur im Verhältniss zu der von ihm aufgestellten Zeitbestimmung (nach 1352). Diese gründet sich auf die Bildnisse der Päpste, welche bis auf Clemens VI. reichen; allein man konnte (wie in S. Apollinare in Classe bei Ravenna) bei der ursprünglichen Bemalung eine Anzahl Felder für die später hinzukommenden frei gelassen haben. — Proben bei Giov. Rosini: *Storia della pittura italiana*, Atlas, Taf. 5.

der Evangelisten und sechs Scenen des neuen Testamentes*). Allein gerade dieses Gemälde gehört nicht dem byzantinischen Einfluss, sondern ausnahmsweise dem rein italienischen an; es sind kurze Figuren mit schweren Umrissen, von deutlich ausgedrückten aber rohen Charakteren, in barbarischer Gewandung.

Wenige Zeit später beginnen die sichern Anhaltspunkte 5. häufiger zu werden, indem nicht nur einzelne Werke mit Namen und Jahrzahl bezeichnet, sondern auch schon einzelne Meister durch anderweitige (wenn auch nicht immer zuverlässige) Tradition festgestellt sind; ein Vortheil dessen die damalige deutsche Kunst fast völlig entbehrt. Zunächst kommen hier zwei Meister in Betracht, welche vielleicht nicht gerade zu den bedeutendsten ihrer Zeit gehören und im byzantinischen Styl noch zu sehr befangen sind, um z. B. mit der dramatischen Lebendigkeit der Fresken in der Taufkapelle von Parma, oder mit der natürlichen Freiheit der Gestaltung in den Mosaiken der Vorhalle von S. Marco wetteifern zu können, in der naturgemässen Durchbildung einzelner Theile dagegen die Grenzen der byzantinischen Darstellung schon bedeutend überschreiten. Der 6. Eine ist Guido von Siena, von dem sich in S. Domenico zu Siena (in der zweiten Kapelle links) ein grosses Madonnenbild, mit dem Namen des Meisters und mit der Jahrzahl 1221, befindet. Diess Gemälde ist in den Aeusserlichkeiten noch vorherrschend byzantinisch, jedoch nicht ohne eine gewisse Grossartigkeit und ein besonderes naives Lebensgefühl in der Stellung der Hauptfigur und in dem runden, anmuthigen Köpfchen des Kindes**). — Der zweite

---

*) S. Rumohr a. a. O. I, S. 297 u. f.

**) S. D'Agincourt, a. a. O. Taf. 107. — Fr. K. im Tüb. Kunstblatt 1827, No. 47. — Rumohr, a. a. O. S. 334. — Das Bild ist übermalt, jedoch nur zum Theil, sodass an den anbetenden Engeln der

7. ist Giunta von Pisa (in Urkunden genannt von 1202 bis 1258)*), dessen Namen nebst der Jahrzahl 1236 ein nunmehr verloren gegangenes Bild des Gekreuzigten trug, welches sich in S. Francesco zu Assisi befand. Unter den vorhandenen Werken, welche man ihm (freilich nicht mit hinreichender Gewähr) zuschreibt, sind ausser einem Crucifix in S. Ranieri und einer Tafel mit Heiligen in der Kapelle des Campo Santo zu Pisa, vornehmlich einige Wandmalereien in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi zu nennen, das Marterthum des h. Petrus, der Sturz des Simon Magus (welcher von den Dämonen gewaltsam durch die Luft gezerrt wird), und die Verzierung um das hinterste Fenster der Chornische, — die erstern sehr übermalt. Bewegungen und Ausdruck sind noch todt und unfrei, doch zeigt sich ein gewisser Sinn für reinere Form und für heitere Farbenwirkung, welcher den Byzantinern jener späten
8. Zeit fremd ist. — Wie diese Werke für Siena und Pisa so giebt für Florenz die dortige Taufkirche San-Giovanni einen Anhaltspunkt. Hier sind die Mosaiken des Gewölbes in der viereckigen Altarnische mit einer Inschrift versehen, welche den Künstler als einen Franciscanermönch, Namens Jacobus**) bezeichnet und das Datum 1225 beifügt. Es ist ein Kreis heiliger Gestalten rings um ein Agnus Dei angeordnet, getragen von vier knienden männ-

obern Füllungen die alte Technik noch vollständig ersichtlich ist. Die Unterschrift enthält die sinnreich spielenden Verse:

Me Guido de Senis diebus depinxit amoenis,
Quem Christus lenis nullis velit angere poenis.

Vielleicht das frühste Zeugniss eines wieder erwachten künstlerischen Wohlbehagens an der eigenen, mit subjektiven Zügen ausgestatteten Arbeit.

*) Fr. im Tüb. Kunstblatt 1827, No. 26 u. 27. — D'Agincourt a. a. O. Taf. 102, wo Bewährtes und Unbewährtes zusammengestellt ist.

**) Dass dieser nicht mit dem Mönche Jacob von Turrita oder Jacobus Toriti identisch sei, welchem wir später begegnen werden, hat Rumohr a. a. O. I, S. 387 u. f. genugsam bewiesen.

lichen Figuren in den Ecken des Gewölbes. Die byzantinischen Motive erscheinen schon glücklicher gewählt und belebter als z. B. bei Guido, auch erinnert die in architektonischem Geist erfundene Anordnung wieder an altchristliche Vorbilder, welche hier wie in andern Gegenden Italiens auf die neu erwachende Kunst einwirkten. — Von sehr verschiedenen Händen und aus verschiedenen Zeiten sind die Mosaiken der grossen achteckigen Hauptkuppel, welche in mehrern concentrischen Streifen angeordnet sind, wovon der innerste Schaaren von Engeln, der zweite die Geschichten der Genesis, der dritte das Leben Josephs, der vierte das Leben Christi und der fünfte das des Täufers Johannes enthält. — Zunächst vor der Nische werden diese Streifen unterbrochen durch einen thronenden Christus von riesiger Grösse, welcher nebst den Engelschaaren das Werk eines bei den griechischen Musaicisten in Venedig gebildeten Florentiners Andrea Tafi (1213—1294) sein soll. Es ist eine Gestalt von streng byzantinischem Typus, allein mit einer gewissen Formenfülle und Würde, welche von der vertrockneten Schwäche der damaligen Byzantiner sehr verschieden ist. Die Ausführung ist fein und zierlich, die Goldschraffirung sehr consequent durchgeführt. — Bei andern Theilen der Kuppel soll der Grieche Apollonius mitgearbeitet haben, welchen Tafi (nach Vasari's Aussage) zur Uebersiedelung von Venedig nach Florenz bewogen hatte. Schon diess ist unzuverlässig; wenn man aber den Apollonius zu einer ganzen Schule von Griechen in Florenz erweitert und deren Einwanderung mit dem Fall von Constantinopel in Verbindung bringt, so steht diess Alles in der Luft. Allerdings war Venedig in jener Zeit die nächste Quelle eleganter und feiner byzantinischer Mosaiktechnik; aber es ist sehr die Frage, ob auch nur in Venedig eine grössere Anzahl geborener Griechen arbeiteten und ob nicht vielmehr selbst die venezianisch-byzantinische Kunst schon seit Anfang des XII. Jahrhunderts sich selbst über-

9.

10.

11.

lassen geblieben war*). Ueberhaupt legt man wohl auf jene letzte griechische Künstlerübersiedelung ein zu grosses Gewicht. Das plötzlich scheinende Auftauchen byzantinischer Kunstformen in Toscana zu Anfang des XIII. Jahrhunderts hat wohl einen andern Zusammenhang als diesen. Man übersehe nicht, dass mit Ausnahme von Pisa die hohe Blüthe des Landes und seiner Hauptstädte, somit auch ihrer Bauten, erst damals beginnt, dass aber das neu entstandene Bedürfniss nach Mosaiken die zierliche venezianische Technik der ungleich rohern römischen und der abgelegenern normannisch-sicilischen vorziehen musste. Dass mit der Technik auch der Styl herüberkam (wenn er nicht schon vorher da war) und dass er sich auch in andern Gattungen der Malerei geltend machte, ist nicht befremdend und lässt sich z. B. mit der Analogie der flandrischen Oelmalerei belegen, deren Ausbreitung fast überall auch etwas flandrischen Realismus in ihrem Gefolge gehabt hat.

§. 95. In den bisher genannten toskanischen Werken war 1. der formelle Fortschritt ein kaum merklicher gewesen; doch zeigten sich, wenigstens bei Guido, Anfänge neuer Belebung im Ausdruck und in der Auffassung der Köpfe. Erst die zweite Hälfte des XIII. Jahrhunderts brachte die neue Richtung zur Reife. Hier müssen wir nun auch der grossen Neuerungen in dem damaligen Culturleben Italiens vorläufig in Kürze gedenken, weil von hier an die toskanische Kunstentwickelung nur im Zusammenhang mit derselben verständlich ist. Das XIII. Jahrhundert hatte mit Innocenz III. begonnen, dem Sieger über die Häresie nud über alle weltliche Gewalt; in den machtvollsten Schwingungen bebte die religiöse Begeisterung durch Italien. Der heilige Franz von Assisi erfüllte mit seiner glühenden Innigkeit die Gemüther nah und fern. Wie hätte solchen Stimmungen eine kirchliche Kunst genügen sollen, wie die byzantinische war, so ganz versunken und verdorrt in Formen und

*) S. Rumohr, a. a. O. I, S. 349 u. f.

Gedanken? Ueber kurz oder lang mussten diese Schranken durchbrochen werden durch das Streben nach Seelenausdruck. Aber andere geistige Richtungen, welche mit der genannten parallel gingen, mussten die Kunst noch weiter, bis zur gänzlichen Befreiung führen. Die Nationalität des neuern Italiens entwickelte sich überhaupt erst damals vollständig, und äusserte sich z. B. durch das Aufkommen einer Literatur in der Volkssprache. Es ist eine andere Art von Blüthe als die gleichzeitige des nordischen Ritterwesens, aber sie trug eine eben so grosse Zukunft in sich. Ueberdiess ging damals durch das ganze Abend- 2. land ein und derselbe Hauch idealen Strebens, welches auch in der Kunst, allerdings nur für einen Augenblick, an die höchste klassische Vollendung streift, nämlich in einzelnen Sculpturwerken des XII. und XIII. Jahrhunderts, obschon deren Verfertiger höchst wahrscheinlich vom klassischen Alterthum nichts wussten. Diejenigen, welche dem Norden angehören, wurden bereits theilweise genannt (S. 180 und 189); Einzelnes davon steht der Antike so nahe, dass nur noch ein kleiner Schritt zu fehlen scheint. In Italien begann der grosse Bildhauer Nicola Pisano (geb. um 1200) mit einer ähnlichen Richtung, bis er die Antike selbst entdeckte und seinen Styl unmittelbar nach ihr umbildete. Aber wie in Deutschland und Frankreich diese hohe und freie Auffassung der Formen und Charaktere sehr bald einem mehr conventionellen und selbst manierirten germanischen Style weichen musste, ohne auf die Malerei einen nachweisbaren Einfluss geübt zu haben, so geschah es auch in Italien; die nächsten Nachfolger des Nicola fielen schon von seiner Weise ab, und in den ihm gleichzeitigen und den zunächst folgenden Werken der Malerei schimmert seine Richtung auf höhere Ausbildung der Form nur selten durch die befangene Darstellungsweise entschieden hindurch.

§. 96. Derjenige Maler, welcher hier vor Allem in Be- 1. tracht kommt und gewöhnlich (obwohl viel zu ausschliesslich) als Gründer der neuern italienischen Malerei betrachtet wird,

ist Giovanni, aus der edlen Familie der Cimabue, welcher (nach Vasari's Angabe) im Jahre 1240 geboren ist und bald nach dem Jahre 1300 gestorben zu sein scheint. Unter die Werke, welche man ihm, und zwar mit grösster Wahrscheinlichkeit, zuschreibt, gehören zuerst zwei grosse,
2. in Florenz befindliche Madonnenbilder. Das ältere von diesen, früher in der Kirche Sta. Trinità, das gegenwärtig in der Gallerie der Akademie aufbewahrt wird und darunter einige grossartige Darstellungen von Propheten und Patriarchen angebracht sind, schliesst sich jedoch noch vorzugs-
3. weise der byzantinischen Manier an*). Das jüngere befindet sich in S. Maria Novella (in der südlichen Kapelle des Querschiffes)**); hier sind knieende Engel zu den Seiten der Madonna dargestellt und der Rand des Bildes ist mit kleinen Medaillons geschmückt, auf denen die Brustbilder von Heiligen angebracht sind. Dies Gemälde befolgt im Ganzen zwar auch noch die byzantinische Anordnung, doch ist hier dieselbe bereits mit künstlerischer Freiheit aufgefasst, die Zeichnung durch Naturanschauung vervollkommnet, und namentlich die Malerei (im Gegensatz gegen die Strenge der Byzantiner) ungemein weich ausgeführt. Vorzüglich meisterhaft ist der Christusknabe auf dem Schoosse der Maria, sowie ein Theil der erwähnten Medaillons, besonders diejenigen, in welchen dem Künstler nicht ein barbarischer, in den letzt vergangenen Jahrhunderten erfundener Typus vorgeschrieben war, sondern wo die aus der altchristlichen Zeit überlieferte Darstellungsweise eine freiere Behandlung erlaubte. Es wird uns gemeldet, dass dies Bild nach seiner Vollendung unter festlichem Gepränge und grossem Jubel

*) Ein Umriss desselben bei Riepenhausen: Geschichte der Malerei, I, T. 6.

**) Umrisse desselben bei Riepenhausen, a. a. O. I. T. 7; und *d'Agincourt*, a. a. O. Taf. 108. Umrisse von zweien jener Medaillons im Tübinger Kunstblatt, 1821, u. 9, zu einem grösseren Aufsatze des Herrn v. Rumohr.

des Volkes vom Hause des Künstlers nach der Kirche hinübergeführt worden sei.

Dem Bilde in S. Maria Novella sehr verwandt und, 4. wie es scheint, von derselben Hand gemalt, ist ein colossaler Petrus in trono mit zweien Engeln, der sich in S. Simone zu Florenz, auf einem verlassenen Altar in einem dunklen Gange zwischen Kirche und Sakristei, befindet*). — Von dem grossen Mosaik, welches die Haupt-Tribune des Domes von Pisa**) schmückt, einem riesigen Christus, zu dessen Seiten Johannes der Täufer und Maria stehen, ist der grösste Theil, dokumentlichen Nachrichten zufolge, von Cimabue gegen das Ende seines Lebens ausgeführt worden. Doch scheint bei der Gestalt Christi der Geist des Künstlers durch den vorgeschriebenen kirchlichen Typus gebunden gewesen zu sein; wenigstens ist hier noch völlig der starre, byzantinische Typus befolgt, während in der Gestalt des Johannes schon eine lebendigere Bildung des Kopfes und eine naturgemässere Bewegung hervortritt.

Ungleich wichtiger jedoch, als die beiden genannten 5. Altartafeln, sind die grossen Wandmalereien, welche dem Cimabue in der Oberkirche des h. Franciscus zu Assisi zugeschrieben werden***); erst in diesen zeigt sich sein grosses Talent in vollständiger Entwickelung. Wir dürfen die Klosterkirche des h. Franciscus zu Assisi als einen der bedeutendsten Punkte für die Entwickelungsgeschichte der neueren Malerei betrachten. Schon für die Architekturgeschichte ist sie bemerkenswerth, indem sie, in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, durch fremde Baumeister in

*) E. Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, S. 101.

**) Ebendas. S. 97 ff.

***) Die Gründe, welche Hr. v. Rumohr, Ital. Forsch. II, S. 30, für die Aechtheit jener beiden Madonnenbilder beigebracht, dürften, wie es scheint, ihre Anwendung auch auf die genannten Wandmalereien finden. — Vergl. Fr. K. im Tüb. Kunstblatte 1827, No. 28, 34, 35, 38—40.

dem für Italien damals noch fremden gothischen Baustyle errichtet wurde; ebenso durch die eigenthümliche Anlage zweier fast gleich ausgedehnter Kirchen übereinander, von denen die untere ursprünglich die Grabkirche des h. Franciscus bildete, und nur die obere für den gewöhnlichen Gottesdienst des Klosters bestimmt war. Die grosse Verehrung dieses heiligen Ortes zeigt sich vornehmlich in dem reichen Schmuck von Wandgemälden, womit die Kirche im XIII. und XIV. Jahrhunderte bedeckt wurde. Der neue Orden erscheint hier in einer merkwürdigen Causalverbindung mit der neuen Malerei. Schon bei Lebzeiten des heil. Franz († 1226) hatte einer seiner Mönche, Jacobus, die Mosaicirung der Chornische von San Giovanni in Florenz übernommen; jetzt wurden für das Centralheiligthum des Ordens während langer Zeit die ersten künstlerischen Kräfte der nähern Gegenden Italiens aufgeboten. Schon griechische Meister, und nach ihnen, wie man annimmt, Giunta von Pisa, hatten daselbst bedeutende Malereien ausgeführt, von denen jedoch nur noch Weniges zu erkennen ist. Cimabue ward zur weiteren Fortführung der angefangenen Werke berufen. Was er vielleicht in der Unterkirche malte, ist nicht mehr vorhanden; seine Arbeiten im Chor und dem Querschiff der Oberkirche sind fast gänzlich erloschen. Von dem Uebrigen jedoch ist noch manches Bedeutende erhalten.

e. Hieher gehören zuerst die ihm zugeschriebenen Malereien der gewölbten Decke des Langschiffes. Diese besteht aus fünf quadratischen Haupträumen, von denen der erste, dritte und fünfte mit Figuren, der zweite und vierte nur mit goldenen Sternen auf blauem Grunde geschmückt sind. Der erste Raum, über dem Chore, enthält die Gestalten der vier Evangelisten, die jedoch ebenfalls bereits fast erloschen sind. In den durch die Gewölbrippen von einander gesonderten Dreieckfeldern des dritten Raumes befinden sich Medaillons mit den Bildern Christi, der Maria, Johannes des Täufers und des Franciscus; der Charakter dieser

Gemälde mag ungefähr dem, welchen man in Cimabue's genannten Altarbildern findet, gleichzustellen sein; das Gesicht der Maria namentlich ist dem, welches seine Tafel in S. Maria Novella zu Florenz zeigt, entschieden verwandt. Interessanter jedoch als diese Medaillons sind die Verzierungen, womit sie eingefasst werden. Hier sieht man in den unteren Winkeln der Dreieckfelder nackte Genien dargestellt, welche geschmackvolle Vasen auf ihren Köpfen tragen; reiche Blumenranken wachsen aus diesen Vasen empor, an denen sich andre Genien aufschwingen, Früchte pflücken, oder in den Kelchen der Blumen lauschen. Hier erkennt man, in den freien Bewegungen der Genien, in der für einen ersten Versuch schon wohlgelungenen Modellirung des Nackten, eine entschiedene und nicht unglückliche Annäherung an die Antike; eine dieser Genien hat auch eine auffallende Aehnlichkeit mit denjenigen, welche in der classischen Kunst mit gesenkter Fackel zu den Seiten der Sarkophage zu stehen pflegen. — Am fünften Gewölbe sieht man die Gestalten der vier vorzüglichsten Kirchenlehrer, in denen man jedoch nicht die Hand des Cimabue selbst, sondern eines seiner Nachahmer erkennen will.

Wichtiger noch sind die Malereien, womit Cimabue den oberen Theil der Wände des Langschiffes, zu den Seiten der Fenster, ausschmückte. Auf der linken Wand, vom Chore aus gesehen, stellte er hier die Geschichten der Genesis und der Patriarchen des alten Testamentes, auf der rechten die Begebenheiten der Geburt und der Passion Christi dar. Die vorzüglichsten unter den erhaltenen dieser Gemälde sind: Joseph mit seinen Brüdern, die Hochzeit zu Kana, die Gefangennehmung Christi und die Abnahme von Kreuz. Auch diese zeigen noch die Schule der byzantinischen Kunst, zugleich aber das Todte, Starre und Hässliche derselben bis auf einen gewissen Grad bereits vollkommen beseitigt; in ihnen ist es dem Künstler gelungen, die lebendige Entwickelung eines besondern, vorübergehenden Momentes, in Gruppirung der Mas-

sen, in Stellung und Geberde der einzelnen Personen, bereits genügend und mit Sicherheit festzuhalten. Freilich erkennt man auch hier noch, — ähnlich wie bei den genannten Kuppelgemälden im Baptisterium von Parma, — wie der Geist des Künstlers gerungen, um der überlieferten Form den Ausdruck einer lebendigen Idee aufzuprägen; jedoch ist hier jene Leidenschaftlichkeit in den Bewegungen der dargestellten Personen durch einen eigenthümlichen Zug von Grossheit und Würde bereits erfreulichst gemässigt. Aber nur bis auf einen gewissen Grad hat der Künstler die Belebung seiner Gestalten durchzuführen vermocht, soweit es nemlich zu jener bestimmten Darstellung einer besonderen Handlung nöthig war; Alles, was zur weiteren Nachahmung der Natur in ihren einzelnen Eigenthümlichkeiten, was zur Auffassung selbständig schöner Motive gehört, mangelt noch entschieden. Die Form der Gesichter ist einander noch durchaus ähnlich, der Ausdruck in den Mienen erscheint noch gebunden. Bei alledem indess sind diese Werke vornehmlich als diejenigen zu betrachten, welche einer freieren Kunst die Bahn gebrochen haben.

8. Der untere Theil an den Wänden des Langschiffes (unterhalb der Fenster) enthält in acht und zwanzig Feldern die Lebensereignisse des Heiligen, welchem die Kirche gewidmet ist*). Sie sind von verschiedenen Händen ausgeführt und tragen in ihren Hauptformen bereits den Stempel des XIV. Jahrhunderts. Doch geht durch dieselben häufig noch ein Zug von byzantinischer Darstellungsweise, so dass man, wie es scheint, nicht ohne Grund vermuthen darf, dass sie von Schülern Cimabue's ausgeführt seien. Wir werden auf die bedeutenderen von ihnen zurück kommen.

1. §. 97. Ein dem Cimabue verwandtes Bestreben sieht man in einigen Mosaikarbeiten, welche von gleichzeitigen Künstlern

---

*) Vergl. Fr. K. a. a. O. n. 42. — Rumohr, It. Forsch. II, S. 67, schreibt diese Arbeiten fast sämmtlich dem Parri Spinello, einem Meister des XV. Jahrhunderts, zu.

ausgeführt wurden. Dahin gehören die grossen Mosaiken in den Altartribunen der Kirchen S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore zu Rom, welche beide mit dem Namen des Mönches Jacobus Toriti bezeichnet sind und zwischen 1287 und 1292 verfertigt sein müssen. Das Erstere, an welchem auch der Franciscaner Jacobus de Camerino mitgearbeitet hatte, ist einfacher in der Anordnung und minder entwickelt in der Form; sechs Heilige und Apostel, welchen S. Franciscus und S. Antonius von Padua in kleinerm Massstabe und in gebückter Stellung (als neuaufgenommene Heilige) beigegeben sind, schreiten anbetend mit aufgehobenen Händen nach einem Kreuze in der Mitte hin, über welchem in einer Glorie von Engeln das aus der ältern Tribune erhaltene Antlitz Christi erscheint; unten der Jordan und die vier Paradiesesflüsse; an der Nischenwand Christus zwischen den Aposteln in etwas kleinern Figuren. Der Grund ist Goldgrund. Wenn auch nicht im Einzelnen der Form, so lässt sich doch in der bewegten und begeisterten Geberde ein Wiederaufleben derjenigen poetischen Intention erkennen, welche den Mosaiken des V. Jahrhunderts ihre Grösse verleiht. — In 2. jeder Beziehung höher steht jedoch das Mosaik von S. Maria Maggiore, welches in hoher Würde und Anmuth und in dekorativer Schönheit der Anordnung von keiner gleichzeitigen Arbeit übertroffen wird. In einem blauen, goldgestirnten Rund thront Christus mit Maria; zu beiden Seiten, auf Goldgrund, schweben und knien anbetende Engel; Petrus und Paulus, die beiden Johannes und jene beiden Ordensheiligen (wiederum kleiner und gebückt) schreiten andächtig heran; der obere Raum wird von prachtvollen, durch symbolische Thiere belebten Weinranken ausgefüllt. Unten fliesst wiederum der Jordan, mit kleinen Flussgöttern, Barken, Menschen- und Thierfiguren. Weiter abwärts vier Scenen aus der Geschichte Christi, von lebendiger Anordnung. Herrlich ist besonders die Gruppe im Mittelrund; während Christus die Maria krönt, hebt sie, anbetend und

zugleich bescheiden abwehrend, die Hände auf. Die Formenbildung erscheint schon sehr edel und rein, die Ausführung sorgfältig und sehr verschieden von den römischen Mosaiken des XII. Jahrhunderts. — Noch entschiedener zeigt sich dieser neue Styl in den von dem Cosmaten Johannes mit Mosaik versehenen Nischen zweier Grabmäler in
3. S. M. sopra Minerva und in S. M. maggiore zu Rom. — Um dieselbe Zeit (gegen 1300) entstanden die Mosaiken oben an der Fassade letzterer Kirche (jetzt in die Loggia eingefasst), welche in zwei von architektonischen Ornamenten umfassten Reihen oben einen segnenden Christus und mehrere Heilige, unten die Legende von der Stiftung der Kirche in gut geordneten Compositionen enthalten. Eine Inschrift nennt den sonst
4. unbekannten Meister Philippus Rusuti. Früher schrieb man sie einem florentinischen Mosaicisten Gaddo Gaddi († 1312) zu, von welchem noch Einzelnes in der Kuppel der Taufkirche von Florenz, eine Himmelfahrt Mariä im Dom zu Pisa, und eine Krönung Mariä in der innern Lunette des Hauptportals am Dom zu Florenz vorhanden ist. Letztere Mosaiken vereinigen die sorgfältigste byzantinische Behandlung (z. B. zierlich aufgehöhte Goldlichter) mit der schönen und würdigen Auffassung des Cimabue, welcher
5. mit dem Maler befreundet war. — Dagegen zeigt das Mosaik der Chornische von San Miniato al Monte über Florenz vom Jahre 1297 (wenn die betreffende Inschrift richtig gedeutet wird), dass es in der Nähe des Cimabue einzelne Maler gab, welche dem byzantinischen Styl unverwandt anhingen und sich über die Beschränktheit desselben auf keine Weise erhoben. Christus, im morosesten byzantinischen Typus gebildet, thront zwischen den vier Zeichen der Evangelisten auf einer grünen Wiese; links mit ausgebreiteten Händen steht die Madonna, nicht ohne eine gewisse starre Grazie, rechts der h. Miniatus, welcher Christo eine Krone darbringt. Die Ausführung ist höchst sorgfältig, die Goldschraffirungen der leblosen Gewänder von grosser Zierlichkeit. Nur die Thiere, namentlich die zahlreich auf

der Wiese vertheilten Vögel zeigen eine für diese Zeit höchst auffallende Naturtreue.

§. 98. Ebenfalls zur Richtung des Cimabue gehörig, 1. aber ungleich weiter entwickelt, erscheint Duccio, der Sohn des sienesischen Bürgers Buoninsegna. Aus den über ihn vorhandenen Dokumenten geht hervor, dass er bereits im Jahre 1282 ein zu Siena ansässiger Maler war, dass er im Jahre 1308 die Anfertigung einer grossen Tafel für den Hauptaltar des Domes von Siena übernommen und dieselbe im Jahre 1311 vollendet hatte*). Diese Tafel, welche bei ihrer Vollendung bereits den Stolz von Siena bildete, — auch sie wurde, wie es von jenem Madonnenbilde Cimabue's berichtet ist, in festlicher Procession aus der Werkstatt des Künstlers nach dem Dome getragen, — ist noch gegenwärtig mit der Namensunterschrift des Meisters vorhanden und ein wunderbar vollendetes Beispiel in jenem ersten Style der neueren Malerei. Sie war auf der vorderen und auf der Rückseite bemalt; nachmals hat man beide Seiten von einander getrennt und so finden sich dieselben jetzt an den Wänden des Sieneser Domes befestigt.

Wir betrachten zunächst die Rückseite, welche in 2. zwanzig bis dreissig Feldern kleine Darstellungen (die Figuren etwa eine Palme hoch), aus der Passionsgeschichte Christi enthält. Auch hier wiederum zeigen sich im Allgemeinen noch die in der byzantinischen Kunst vorgefundenen Motive, die jedoch aufs Lebendigste und mit tiefster Empfindung aufgefasst sind; auch hier, wie beim Cimabue, jene grossartig kräftige Leidenschaftlichkeit in den Bewegungen, die jedoch noch feierlicher, noch rhythmisch vollendeter erscheint. Zugleich aber ist hiemit ein so classischer Schönheitssinn, eine so liebenswürdige Naivetät, eine so meisterliche Ausführung im Nackten und in der Gewandung verbunden, wie sie in der That für jene Zeit nicht erwartet werden konnte: vor diesem Bilde möchte man

*) Fr. K. im Tüb. Kunstblatt 1827, No. 49—51.

meinen, dass Duccio nur noch wenige Stufen von dem Gipfel der neueren Kunst entfernt gewesen wäre. Besonders beachtenswerth ist endlich der Umstand, wie es Duccio möglich machte, die Hauptmomente der Passionsgeschichte in soviel einzelne Darstellungen (wie oben erwähnt) zu zerlegen. Denn trotz der Vereinzelung und Trennung der Momente ist gleichwohl eine jede Darstellung mit einer reichlichen Fülle von Figuren ausgestattet, in deren Gestaltung und Zusammensetzung durchweg so neue und überraschende Motive angewandt sind, dass sie Zeugniss geben von einem nie verlegenen Erfindungsgeiste, von der umsichtigsten Besonnenheit, von der tiefsten Durchdringung des innern und äusseren Lebens, und von einer Vertiefung in seinen Gegenstand, wodurch eine bis in das Einzelnste gehende Individualisirung mit der reinsten Ocjectivität sich verbindet.

3. Wir wollen nur eine von diesen zahlreichen Darstellungen, und zwar die erste, welche den Einzug Christi in Jerusalem enthält und eins der grösseren Felder bildet, näher betrachten. Die Scene ist nahe vor dem Thore. Jesus reitet zur Linken auf der Eselin, neben welcher das Füllen geht. Hinter ihm sind die Apostel, alle voll Kraft in den Männer- oder Jünglingsgesichtern. Unter ihnen zeichnet sich besonders Johannes durch Schönheit aus. Ihre auf das Volk gerichteten Gesichter scheinen diesem zu sagen: Hier bringen wir Euch Euren König. Jesus selbst scheint eben mit würdigem, ernstem Blick, der nicht frei von Wehmuth ist, die Rechte anfgehoben, die Worte des Weh's über die Stadt auszusprechen. Ueber ihm pflücken Männer in und unter Bäumen Zweige von denselben. Von den Zinnen der Stadtmauer und über eine Gartenmauer unter den Mauern der Stadt schaut eine Menge von Männern, Weibern und Kindern mit ernsten Blicken, aber voll inniger Theilnahme an dem, was sich begiebt. Vor dem Erlöser her zieht sich der Volkshaufen. Einige sehen sich um und breiten mit dem Ausdrucke der innigsten Ehrerbietung Kleider auf

dem Wege aus, Andre tragen Zweige vor ihm her; noch Andre werden wider ihren Willen fortgedrängt und schauen noch, so gut sie in diesem Drange können, nach dem Könige um. Kurz, es ist ein solches Getümmel auf dem kleinen Raume dargestellt, worin jede Figur nicht etwa bloss mit ihrem Körper, sondern durch die Theilnahme ihrer Seele eine Rolle spielt, das etwas Aehnliches unter den Werken der Malerei schwer zu finden sein dürfte; gewiss ist die Idee eines solchen Getümmels hier so erschöpfend und befriedigend ausgeführt, dass ein grösserer Aufwand dazu schwerlich von Ueberfluss frei gesprochen werden könnte. Im Thore stehen die Pharisäer und Schriftgelehrten, von denen sich einige über das Aufsehen ärgern, welches ihr Gegner macht, und von Neid verzehrt werden. Andere wundern sich mit aufgehobenen Händen über seine unerhörte Kühnheit. Doch sind auch einige darunter, denen man die boshafte Zuversicht auf dem Gesichte liest, da sie seiner schon Herr werden wollen. — Wie diese Darstellung durch den kunstreichen Ausdruck der mannigfachen und widersprechenden Gefühle einer aufgeregten Volksmenge, so interessiren andre, wie der Abschied Christi von seinen Jüngern, das Gebet am Oelberge u. dgl. durch die tiefe Stille einer inneren Wehmuth und Betrübniss der Seele.

Die ehemalige Vorderseite dieses Altargemäldes enthält grössere Figuren: eine Madonna mit dem Kinde, von Heiligen umgeben. Hier sieht man die Köpfe in den anmuthigsten Formen gezeichnet und zugleich, vornehmlich in den männlichen, eine sehr treue Nachahmung der Natur. In der Gewandung vermählt sich hier mit der byzantinischen Manier eine eigenthümliche Weichheit, welche bereits eine bemerkbare Hinneigung zu derjenigen Kunstweise verräth, die im Verlaufe des XIV. Jahrhunderts ziemlich allgemein wurde. 4.

In der Sakristei des Domes von Siena befindet sich noch eine Reihe kleiner Tafeln, welche dem Duccio anzu- 5.

gehören scheinen*); ebenso hat man verschiedene Bilder in der Sammlung der Sieneser Akademie mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, unter denen vornehmlich ein grösseres Werk, dessen Hauptdarstellung die Anbetung der Hirten ist, zu solcher Auszeichnung berechtigt sein dürfte.

6. Wir übergehen eine Anzahl von Künstlernamen, welche man als Zeitgenossen und Mitstrebende des Cimabue bezeichnet, wie z. B. Margheritone von Arezzo, welcher ähnliche Motive, aber ungleich befangener und ungeschickter behandelte.

1. §. 99. Wie weit die Einwirkung der Toskaner des XIII. Jahrh. auf das übrige Italien reichte, lässt sich kaum mehr ausmitteln. So ist es z. B. ungewiss, ob die neapolitanische Malerei ihre Befreiung vom byzantinischen Styl, welcher wir oben (S. 281) erwähnten, völlig aus eigenen Mitteln errungen hat. Ein Maler Tommaso degli Stefani, welcher 1230 bis 1310 gelebt haben soll und gewöhnlich in Parallele mit Cimabue genannt wird, ist für uns so gut als verloren, indem sein einziges bekanntes Werk, die Fresken der Passion in der Capella Minutoli im Dom von Neapel dermassen übermalt und gemisshandelt ist, dass man höchstens sagen kann, der Maler sei kein Byzantiner gewesen.

2. Eine besser erhaltene Arbeit, das Mosaik einer kleinen Nische in Santa Restituta (dem alten Dom) zu Neapel, welches die thronende Madonna zwischen dem h. Januarius und einem andern Heiligen darstellt und um 1300 verfertigt sein soll, zeigt eine ähnliche Verbindung freierer, würdigerer Formen mit feiner byzantinischer Ausführung, wie einzelne toskanische Arbeiten, gestattet aber keine engere Verknüpfung mit denselben. Neapel stand damals unter der

*) Nach v. Rumohr (Ital. Forsch. II., S. 11) sind dies die Staffeln und Giebel jenes grossen Altargemäldes. — Eine heil. Apollonia, welche in der alten Rundkirche S. Angelo zu Perugia an die Wand gemalt ist, dürfte am meisten mit diesen alten Sienesern übereinstimmen. Die Gestalt ist leblos, schlitzäugig, und doch nicht ohne eine gewisse Anmuth.

Herrschaft des Hauses Anjou, welches der Malerei namhafte Beförderung gewährte und vielleicht sogar einen Einfluss der französischen Kunst auf die neapolitanische vermittelte. Eine französische Handschrift des „Tristan", welche wahrscheinlich gegen Ende des XIII. Jahrhunderts an diesem Hofe entstanden und von einer italienischen Hand mit zahlreichen Miniaturen versehen ist (jetzt in der königlichen Bibliothek zu Paris), zeichnet sich durch zierliche Ausführung, edeln Typus der Köpfe, schlanke Verhältnisse und geschickte Anordnung aus; auch fehlt es nicht an feinen individuellen Zügen und Spuren von Ausdruck. Auffallend edel sind für jene Zeit die Pferde gebildet, welche gerade in den wichtigsten deutschen Miniaturen jener Zeit, z. B. in dem Momesse'schen Codex, äusserst ungeschickt und plump erscheinen. Da wir den Zustand der neapolitanischen Malerei unter den letzten Hohenstaufen nicht kennen, so bleibt es dahingestellt, wie viel von diesen Vorzügen einer rein einheimischen Entwickelung angehört. 3.

II. Der germanische Styl in Italien.

Meister des XIV. Jahrhunderts und ihre Nachfolger.

Vorbemerkung.

§. 100. Es ist bereits bemerkt worden, dass in den Werken des Duccio die Kunst ihrer Vollendung schon so nahe steht, dass nur ein geringer Zeitraum zur Erlernung des noch Mangelhaften nöthig zu sein scheint. Und doch sind sie noch durch zwei Jahrhunderte von der Blüthezeit der neueren Kunst getrennt, — eine zu auffallende Erscheinung, als dass derselben nicht besondere Verhältnisse zu Grunde liegen sollten. Suchen wir uns dieselben deutlich zu machen.

**) Waagen, Kunstw. u. Künstler in Paris, S. 315.

In den neuerwachten Kunstbestrebungen war es vornehmlich nur der Gegenstand, den charakterisch zu erfassen, anschaulich darzustellen und soweit es möglich zu beleben, als Hauptaufgabe galt. Der Geist des schaffenden Künstlers war dem Gegenstande noch fast gänzlich hingegeben, und wenn wir ihn verschiedentlich — in jenen leidenschaftvollen Darstellungen — durchschimmern sahen, so war dies im Wesentlichen doch mehr durch jene eigenthümliche Spannung, in die ihn äussere Umstände versetzt hatten, bewirkt, als durch das innere Bedürfniss, sich selber in dem dargestellten Gegenstande auszusprechen.

Es scheint im ersten Augenblicke als ob eine solche Scheidung des Gegenstandes und der besonderen Auffassungsweise nicht zulässig sein dürfe; es scheint, dass hiedurch ein Zwiespalt hervorgerufen wird, welcher die harmonische Ruhe des Kunstwerkes zerstört. Dies ist in der That der Fall, aber der Zwiespalt entsteht nur, um eine neue, höhere Vereinigung herbeizuführen.

Diese Scheidung und Vereinigung ist aufs Innigste im Wesen des Christenthums begründet. Das Christenthum erkennt in der Welt und ihren Erscheinungen keine selbständige Gültigkeit an: die Welt stellt es als losgerissen von dem göttlichen Geiste dar; aber, dieses Zustandes bewusst, habe sie zugleich das ewige Streben, zu ihm zurückzukehren. Der Künstler sollte diesen versöhnenden Bezug des Irdischen, Vorübergehenden auf das Geistige und Ewige aussprechen.

Schon in den ersten Kunstübungen der Christen war ein solcher Gegensatz herausgetreten, aber wir haben zugleich bemerkt, in wie äusserlicher Beziehung derselbe dort noch ausgesprochen war. In der weiteren Entwickelung einer eigentlich christlichen Kunst reichte eine mehr oder weniger willkührliche Symbolik nicht mehr aus: die Darstellung selbst sollte Symbol und Inhalt zugleich werden.

Hiebei nun kam es vor allen Dingen darauf an, dass der schaffende Künstler in seiner besonderen Individualität

bestimmter hervortrete. Nur in dem inneren Bewusstsein konnte dieser Bezug der körperlichen Erscheinung auf den ewigen Geist klar werden; nur wo die besondere Darstellung das Ergebniss einer selbständigen Auffassungsweise war, konnte der geistige Inhalt mit Freiheit ausgesprochen werden.

So war das Ziel, welches die Vollendung der Kunst bezeichnen sollte, wiederum weit hinausgerückt und erst nach mannigfachen Entwickelungsmomenten zu erreichen. So war es zunächst nöthig, dass eine subjektive Richtung in vollkommener Einseitigkeit sich geltend mache, dass zuerst die Scheidung scharf ausgesprochen werde, ehe man zu einer Vereinigung der Gegensätze hinarbeiten konnte. Diese neu beginnende subjektive Richtung erscheint nun gepaart mit einem Styl der Darstellung, dessen geistige Richtung und Gesetzmässigkeit mit derjenigen der nordischen Malerei wesentlich übereinstimmt, und der somit ebenfalls als ein germanischer zu bezeichnen ist. Einzelne Spuren weisen selbst darauf hin, dass der Norden (wo dieser Styl um ein halbes Jahrhundert früher sich ausbildete) einen gewissen Einfluss auf das Emporkommen desselben in Italien ausgeübt habe; namentlich lässt sich diess in der italienischen Sculptur voraussetzen, welche sich die germanische Bildungsweise etwas früher aneignete als die Malerei; auch darf man, wie schon bemerkt, die Herrschaft eines französischen Fürstenhauses in Neapel damit in Verbindung bringen. Im Grossen und Ganzen aber ist diese Metamorphose als eine einheimische zu betrachten, welche von ähnlichen geistigen Grundlagen ausging wie im Norden, und desshalb auch ein analoges Resultat hatte. Es ist auch hier eine Vollendung und ein Schlussstein des rein mittelalterlichen Kunstlebens, und somit des germanischen Geistes in der Geschichte überhaupt. Diejenigen wesentlichen Bezüge, in welchen der italienisch-germanische Styl mit dem nordisch-germanischen zusammenstimmt, sind desshalb auch weniger äusserlicher und materieller als geistiger Art; sie liegen in einer gesetz-

mässigen, auf das Allgemeine gehenden, vom Zufälligen absehenden, vorherrschend statuarisch feierlichen Formenbildung, in einer principiell einfachen, auf das Wesentliche gerichteten Anschauungsweise, in der diesem Zeitalter eigenen Gefühlsrichtung. In einzelnen Fällen konnte daher Giotto mit Wilhelm von Köln ganz nahe zusammentreffen. Um so weiter gehen aber diese Schulen in anderen Beziehungen auseinander, wie schon oben angedeutet wurde. Die weitere Schilderung wird zu zeigen haben, wie sich hier der Stimmungswelt der nordischen Kunst gegenüber eine Welt der That entwickelte, welche zugleich das Gebiet der Stimmung mit umfasste und Conceptionen der wunderbarsten Grösse und Fülle hervorbrachte. Als äusseres Moment ist nicht zu übersehen, dass die italienisch-germanische Architektur sich viel eher als die deutsche grossen Wandgemälden bequem erwies. Auf dieser Gattung aber ruht hier geradezu das Gewicht der Schule.

§. 101. Wir betrachten nunmehr die zunächst folgende Periode der neueren Kunst, in welcher die neue, subjektive Auffassungsweise vorherrschte. Toskana, derjenige Landstrich Italiens, dem schon die grössten Namen der vorigen Periode angehört hatten, behauptet auch jetzt den vornehmsten Platz in der Entwickelung dieser neuen Kunstperiode.

Zwei Hauptrichtungen oder Schulen lassen sich hier unterscheiden; der Mittelpunkt der einen ist Florenz, der andern Siena. Der Unterschied zwischen beiden Richtungen beruht vornämlich darin, dass bei den Florentinern und bei den Künstlern welche ihnen folgten, eine eigenthümliche Regsamkeit und Rüstigkeit des Geistes sichtbar wird, dass sie mit lebendig bewusstem Sinn auf das Leben in seinen mannigfach wechselnden Erscheinungen eingehen, und das Verhältniss des Irdischen zum Geistigen, des sinnlichen Daseins zum Uebermenschlichen, dem Gebiet ahnungsvoller Sehnsucht Angehörenden, in reichen dichterischen und allegorischen Darstellungen aussprechen; — während die Sieneser mehr eine tiefe Innerlichkeit des Gefühls offen-

baren, die nicht jenes Reichthums der Gestalten bedarf, die im Gegentheil (soweit es das Gesetz des germanischen Styles erlaubt) mehr an den überlieferten Gebilden festhält, aber diese mit liebevoller Wärme durchdringt und verklärt. Bei jenen ist es somit das Gedankenreiche der Composition und das Streben nach Charakteristik, bei diesen die seelenvolle Anmuth der einzelnen Gestalten, was als vorzüglich bedeutend in ihren Werken erscheint.

Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass das bisher Gesagte in seiner vollkommenen Entschiedenheit nur in einzelnen Fällen zur Erscheinung kommen konnte, dass dasselbe mannigfach durch äussere Verhältnisse modificirt werden und dass namentlich auch ein gegenseitiger Einfluss der beiden letztgenannten Richtungen auf einander stattfinden musste.

Erstes Capitel.

Toskanische Schulen. — Giotto und seine Nachfolger.

§. 102. An der Spitze jener vorzugsweise dialektischen 1. oder allegorischen Richtung steht Giotto, der Sohn des Bondone, der im Jahre 1276 zu Vespignano, in der Nähe von Florenz, geboren und 1336 zu Florenz gestorben ist. Es wird erzählt, wie Giotto von Hause aus ein armer Hirtenknabe gewesen sei; wie Cimabue ihn angetroffen, als er ein Schaaf auf einer Steinplatte zeichnete, wie er ihn mit sich genommen und in der Malerei unterrichtet habe. Seine Zeitgenossen sind seines Ruhmes voll; der grösste unter diesen, Dante, berichtet über ihn in seiner göttlichen Komödie:

Im Reich der Kunst hat Cimabue geglaubt,
Das Feld zu halten; jetzt ist Giotto kommen,
Und jenem ist der Ruhm fortan geraubt.*)

*) *Purgatorio, XI.*, 94:
Credette Cimabue nella pittura

Seine Wirksamkeit erstreckte sich nicht bloss auf Florenz oder die nächstbenachbarten Orte von Toskana. Ganz Italien, von Padua und Verona bis Gaeta und Neapel, verdankt ihm die mannigfaltigsten Kunstgebilde und Anregungen; selbst nach Avignon folgte er dem Papste Clemens V., und soll dort und in andren Städten Frankreichs Vieles gemalt haben. Päpste und Fürsten, Städte und angesehene Klöster wetteiferten, ihm ehrenvolle Aufträge zu geben und waren stolz auf den Besitz seiner Werke. Zugleich war Giotto nicht allein Maler; auch in der Geschichte der Baukunst wird sein Name mit Ehren genannt, indem der Entwurf der ehemaligen Fassade des Domes von Florenz *) und des daneben stehenden schönen gothischen Glockenthurmes von ihm herrührt und der Bau von ihm gegründet und geleitet ward; ebenso hat er sich auch mit glücklichem Erfolge in der Bildhauerkunst versucht, indem nicht nur die Zeichnungen zu dem grössten Theil der Sculpturen, welche den Thurm schmücken, sondern auch mehrere dieser Sculpturen selbst von seiner Hand gefertigt sind.

2. Was die Werke des Giotto anbetrifft, von denen freilich ein grosser Theil untergegangen und von dem Vorhandenen nur sehr Geringfügiges durch Unterschrift als ächt beglaubigt ist, so wenden wir uns zunächst zu denjenigen, welche zur Entfaltung jener eigenthümlichen Anschauungsweise Gelegenheit boten. Hier ist vornehmlich das Verhältniss zu berücksichtigen, in welchem das grosse Gedicht Dante's zu den Kunstbestrebungen der Zeit stand, sofern sich in diesem jene allegorische Anschauungsweise in ihren grossartigsten Zügen ausgesprochen findet und der Beifall, womit dasselbe aufgenommen und verbreitet wurde, zur immer weiteren Nahrung jener Richtung dienen musste.

Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Sicchè la fama di colui oscura.

*) Die grossartige symbolische Decoration dieses im Jahre 1588 zernichteten Werkes schildert E. Förster, Beiträge etc. S. 152 u. f.

Ja es fehlt nicht an einzelnen Kunstwerken dieser Periode, deren Gegenstand unmittelbar aus dem Dichter geschöpft ist.

§. 103. Zu den letzteren gehört eins der vorzüglichsten Werke Giotto's, welches sich in S. Francesco zu Assisi, in der Unterkirche, über dem Grabe des heil. Franciscus befindet*). Hier stellte er, in den Dreieckfeldern des Kreuzgewölbes, die drei Gelübde des Franciskanerordens und die Verklärung des heil. Franciscus dar. Das erste von den Gelübden ist das der „Armuth", in dessen Darstellung Giotto entschieden der Allegorie des Dichters gefolgt ist. Im eilften Gesange des Paradieses, v. 58 ff., sagt dieser nämlich vom heil. Franciscus also**):

Denn mit dem Vater stritt er, jung an Jahren,
Für eine Frau, vor der der Freuden Thor
Die Menschen fest, wie vor dem Tod, verwahren,
Bis vor dem geistlichen Gericht und vor
Dem Vater sie zur Gattin er sich wählte***)
Und täglich lieber hielt, was er beschwor,
Sie, dess beraubt, der sich ihr erst vermählte****),
Blieb ganz verschmäht mehr als eilfhundert Jahr,
Da bis zu diesem, ihr der Freier fehlte.

. . . .

Allein nicht mehr in Räthseln red' ich fort;
Franciscus und die Armuth sieh in ihnen,
Die dir geschildert hat mein breites Wort.
Der Gatten Eintracht, ihre frohen Mienen
Und Lieb' und Wunder, und der süsse Blick
Erweckten heil'gen Sinn, wo sie erschienen. U. s. w.

---

*) Nähere Beschreibung von W. im Tüb. Kunstblatt 1821, No. 44 und 45. — Umrisse bei *Fea: Descrizione della basilica di S. Francesco d'Assisi.*

**) Uebersetzung von K. Streckfuss.

***) Franciscus legte vor dem Bischof von Assisi und seinem Capitel, in Gegenwart seines widerwilligen Vaters, das Gelübde der Armuth ab.

****) Christi.

2. Dieselbe Allegorie findet sich in seiner bildlichen Darstellung, nur reicher ausgeschmückt. Die Armuth erscheint als ein Weib, welches durch Christus mit dem heil. Franciscus vermählt wird. Sie steht in Dornen, zwei Buben im Vorgrunde verspotten sie; zu beiden Seiten stehen Gruppen von Engeln als Zeugen der heiligen Handlung. Zur Linken wird durch einen Engel ein Jüngling herbeigeführt, welcher (dem Beispiele des Heiligen folgend) einem Armen sein Gewand reicht. Zur Rechten stehen Reiche und Vornehme, welche ebenfalls durch einen Engel eingeladen werden, sich aber trotzig abwenden. — Die andern Darstellungen sind, wie es scheint, eigene Erfindungen. Die „Keuschheit" ist eine Jungfrau, die in einer festen, von Mauern und Zinnen umgebenen Burg sitzt und von Engeln verehrt wird. Im Vorgrunde wird ein Mensch von Engeln gebadet und getauft; Reinheit und Stärke begrüssen ihn; Schaaren gepanzerter Krieger stehen zur Vertheidigung der Burg umher; auf der einen Seite werden Laien und Geistliche durch den heil. Franciscus herangeführt, auf der andern die irdische Liebe und die Unreinigkeit durch die Busse, die ein Anachoretengewand trägt, verjagt. — Die Darstellung des „Gehorsams" ist minder klar und verliert sich bereits in eine willkürliche Symbolik. — In der vierten Darstellung sieht man den heil. Franciscus im goldgewebten Diakonenkleide*) auf einem reichen Throne sitzend, Kreuz und Ordensregel in seinen Händen. Zu seinen Seiten zahlreiche Engelschaaren, welche mit Gesang und Musik den Preis des Heiligen verkünden. Eine Sage schreibt Dante, mit dem der Maler befreundet war, die Erfindung dieser sämmtlichen Gemälde zu; ja, sie lässt ihn aus jener Welt herabsteigen, um dem Künstler im Traume die Gedanken zu diesen Werken einzuflössen.

3. Zu Florenz malte Giotto, im Saale des Podestà, die

*) Er war Diakonus geblieben und hatte aus Demuth nie die Priesterweihe empfangen.

Gemeine in der Gestalt eines Richters, sitzend, mit dem Scepter in der Hand, über dem Haupte eine gleichwägende Wage und zu seinen Seiten die Tugenden der Stärke, Klugheit, Gerechtigkeit und Mässigung.

Für die ältere Peterskirche von Rom fertigte Giotto 4. das berühmte Mosaik der Navicella, dem ebenfalls ein allegorischer Sinn zu Grunde liegt. Es stellt ein Schiff auf bewegtem Meere mit den Jüngern des Herrn dar, gegen welches die Winde, menschlich personificirt, anstürmen; oben erscheinen die Väter des alten Bundes und sprechen Trost zu. Nach altchristlicher Weise bedeutet es die Kirche. Vorn, zur Rechten steht Christus, der Hort der Kirche, in fester Stellung, indem er den Petrus aus den Wellen emporzieht. Gegenüber sitzt ein Fischer in ruhiger Erwartung, die Hoffnung der Gläubigen bezeichnend. Das Mosaik hat mehrfach seine Stelle verändert und ist dabei verschiedenen Restaurationen unterworfen gewesen, so dass fast nur noch die Composition als Giotto's Werk zu betrachten ist. (Der Fischer und die in der Luft schwebenden Figuren sind in ihrer jetzigen Gestalt das Werk des Marcello Provenzale.) Die Navicella schmückt die Vorhalle der gegenwärtigen Peterskirche.

Zu Neapel, in dem Kirchlein der Incoronata, malte 5. Giotto die sieben Sakramente*). In diesen Gemälden tritt das eigentlich allegorische Element, welches die Verbindung zwischen Darstellung und Inhalt im Wesentlichen immer nur durch äussere Verstandesthätigkeit zu Wege bringt, nicht mehr hervor; sie stellen wirkliche Situationen des Lebens dar, in deren V e r b i n d u n g jedoch wiederum ein tieferer Gedanke ausgesprochen ist. Denn indem sie das gesammte Leben des Menschen in seinen freudenreichsten und schmerzvollsten Momenten zusammenfassen, zeigen sie

*) Ausführlicheres über diese Malereien, s. in Kugler's Museum, 1835, n. 43 u. 44. — In Umrissen herausg. von Stan. Aloe: *les peintures de Giotto dans l'église de l'incoronata à Naples*, Berlin 1843.

zugleich den steten Bezug desselben auf ein höheres gnadenreiches Wesen und diejenigen Mittel, welche die Kirche dem Menschen zur Weihe des irdischen Daseins und zur Reinigung von der Sünde gegeben hat. Diese Darstellungen füllen einen der quadratischen Räume des gothischen Gewölbes aus. Je zwei sind in einem der vier Dreieckfelder desselben angebracht; in dem letzten ist als achtes Gemälde eine allegorische Darstellung der Kirche hinzugefügt. Wir werden auf diese Gemälde, die zum grössten Theil sehr wohl erhalten sind, wiederum zurückkommen. (S. 318 u. 319.)

6. Zu der letztgenannten Richtung gehören auch die zahlreichen Reliefs und Statuen, welche Giotto für die unteren drei Abtheilungen des von ihm erbauten Glockenthurmes zu Florenz angeordnet hat*). Auch diese Werke bilden einen grossen, mit tiefer Weisheit erfundenen Cyclus, indem sie die Entwickelungsgeschichte der menschlichen Bildung darstellen. — Ein Zusammenhang ähnlicher Art ging auch durch den gesammten bildnerischen Schmuck, mit welchem Giotto die Façade des Florenzer Domes versehen hatte, der jedoch durch die aufgeklärte Barbarei späterer Jahrhunderte vernichtet worden ist.

1. §. 104. Von den eigentlich historischen Darstellungen, deren Ausführung dem Giotto zugeschrieben wurde, hat sich Weniges erhalten; ein grosser Theil derselben ist neuerlich als die Arbeit anderer Hände bezeichnet worden. Vor Allem kommt hier Giotto's Jugendwerk in Betracht: die im Jahre 1303 erbaute und ohne Zweifel in den nächstfolgenden Jahren von ihm und einem oder mehrern Gehülfen ausgemalte Kapelle Madonna dell' Arena in Padua**). Die Malereien haben gelitten, sind aber nur geringern Theils

---

*) E. Förster's Beiträge, S. 155 ff.; 152.

**) Vgl. im Kunstblatt 1837. S. 241, 354, 365, 377 u. f. E. Förster's Abhandlung: Giotto, u. Rec. über die Schrift des Marchese Selvatico: *Sulla capellina degli Scrovegni, etc.*

übermalt (mit Ausnahme derjenigen des Chores, wo nur eine das Kind tränkende Madonna einigermassen erhalten ist) und haben als eines der frühsten grossen Werke der neuen Richtung die höchste Wichtigkeit. In 42 schön ein- 2. gefassten Bildern, welche in drei grossen Reihen den Wänden entlang sich ausbreiten, ist das Leben der heil. Jungfrau von der Geschichte ihrer Eltern an bis zu ihrer Krönung dargestellt. Der Grund des einfachen Bogengewölbes 3. ist blau und mit goldenen Sternen besäet, zwischen welchen man die Köpfe Christi, der Madonna und die Propheten und Vorfahren Christi erblickt; über dem Chorbogen ist Christus in einer Glorie von Engeln abgebildet. An diese 4. heiligen Scenen und Gestalten schliessen sich bedeutsame Beziehungen auf das sittliche Dasein des Menschen an. Die untern Theile der Seitenwände enthalten in Medaillons grau in grau die allegorischen Figuren der Tugenden und Laster (erstere ideal und weiblich, letztere meist männlich und als Individuen gedacht), die Portalwand aber eine grosse Dar- 5. stellung des jüngsten Gerichtes. Giotto tritt hier wie in den allegorischen Malereien als grossartiger Neuerer auf. Eine Menge von Momenten der heiligen Geschichte sind hier entweder gradezu von ihm zum erstenmal dargestellt, oder doch in einer ganz neuen Sinnesweise aufgefasst. Er umgiebt die Vorgänge oft mit zahlreichen, mehr oder weniger betheiligten Nebenfiguren und rückt sie damit der Wirklichkeit und dem Verständniss näher; wo dem träumenden Joachim ein Engel erscheint, stehen zwei Hirten seitwärts, welche diesen mit scheuer Ehrfurcht anblicken; bei der Flucht nach Aegypten ist die heilige Familie von einem Knecht und drei andern Personen begleitet; bei der Auferweckung des Lazarus bilden die Jünger hinter Christo und das aufgeregte Volk auf der andern Seite gleichsam zwei Chöre; in dem Bilde der Geisselung sind die Peiniger zu einer reichen vortrefflichen Gruppe ausgedehnt, vorn auf den Knien der noch jugendliche Spötter, rechts die Schriftgelehrten; ja diese Annäherung an das Leben gewinnt zu-

weilen einen Charakter, welcher die Grenzen des höhern kirchlichen Styles überschreitet, wenn z. B. in dem Bilde der betenden heil. Anna eine spinnende Magd in der Nebenkammer sitzt. Aber diese Ausdehnung der Scenerie hätte an sich die Kunst kaum gefördert, wäre sie nicht gepaart gewesen mit der mächtigsten Begabung für das Wesentliche aller Historienmalerei, für das Auffinden der höhern geistigen Bezüge, für das Lebendig-organische im Ganzen wie im Einzelnen, für die Intuition des Geschehens. Hierin ist Giotto Begründer und Vollender zugleich. Einzelne heil. Begebenheiten sind vielleicht von keinem Spätern geistreicher ergriffen worden als hier, wenn auch die Ausführung des Einzelnen bei Giotto noch sehr zurücksteht. Der Kindermord von Bethlehem zeigt bei mässiger Bewegung den Ausdruck des tiefsten Schmerzes und Entsetzens und in den Henkern teuflische Bosheit. Jene Auferweckung des Lazarus ist innerhalb der nothwendigen Grenzen dieses Styles ein wahrhaft vollkommenes Werk zu nennen; Martha und ein heiliger Greis halten die noch eingehüllte Leiche, während Maria schon Christo zu Füssen liegt, der eben mit erhobener Rechten das belebende Machtwort ausspricht. Auch die Grablegung wird in der Wahl der Motive von keiner spätern Darstellung dieses Gegenstandes übertroffen; in zehrendem Jammer sitzen am Boden die heiligen Frauen, welche den Leichnam stützen; Johannes will sich noch einmal auf den Todten werfen, Maria giebt den wildschmerzlichen letzten Kuss; in einer schönen Gruppe stehen die
6. Freunde umher. Dagegen ist das jüngste Gericht nicht durchweg von derjenigen Bedeutsamkeit, welche man bei Giotto erwarten könnte, obwohl sich auch hier vortreffliche Motive und eine (wahrscheinlich) ganz neue Auffassung des Gegenstandes geltend machen. Immerhin bildet diese Kapelle ein künstlerisches Ganzes, welchem nicht Vieles in dieser Art gegenüberzustellen sein möchte.

1. §. 105. Andere historische Malereien Giotto's finden sich auf einer Reihe kleiner Tafeln, welche ehemals die Schränke

in der Sakristei von S. Croce zu Florenz schmückten*). Sie stellen das Leben Christi und das des heil. Franciscus dar, — die Momente des letzteren in Bezug auf die besonderen Momente des ersteren —, eine Gegenüberstellung, welche durch die begeisterte Verehrung des heiligen Franciscus in jener Zeit (man fand in ihm den zweiten Engel der Offenbarung) erklärlich wird. So liegt selbst hier den historischen Darstellungen wiederum ein besonderer Bezug zu Grunde, welcher auch in ihnen die dem Künstler eigenthümliche Hauptrichtung zeigt. Es waren im Ganzen 26 Tafeln; nur 20 derselben befinden sich gegenwärtig in der Sammlung der florentinischen Akademie; zwei minder bedeutende sind im Museum zu Berlin, vier im Privatbesitz.

Wir geben die einzelnen dargestellten Momente in ihrer Gegenüberstellung; die gegenseitigen Bezüge sind freilich nicht alle gleichmässig in die Augen fallend.

Das Leben Christi.

1. Besuch der Maria bei der Elisabeth.
2. Die Geburt Christi.
3. Die Anbetung der Könige.
4. Die Beschneidung.
5. Der Streit mit den Schriftgelehrten.
6. Die Taufe Christi.
7. Die Verklärung.
8. Das Abendmahl.
9. Die Kreuzigung.
10. Die Auferstehung.
11. Christi Erscheinung vor den Marien.
12. Thomas, der Christi Wunden berührt.
13. Die Ausgiessung des heil. Geistes.

*) Kuhbeil, Studien nach altflorentinischen Meistern T. V—X. — Riepenhausen, Gesch. der Malerei. II. T. 3—8.

Das Leben des heil. Franciscus.

1. Franciscus, der sich, in Gegenwart des Bischofs, entkleidet und seinem Vater die Kleider zurückgiebt.
2. Das Christuskind, welches dem Heiligen in der Weihnacht erscheint.
3. Fr. hält das stürzende Gebäude des Lateran (nach einem Traume des Papstes).
4. Fr. kniend vor dem Papst, dem er seine Ordens-Regel überreicht.
5. Fr. vertheidigt die Regel.
6. Fr. vor dem Sultan predigend.
7. Fr. von einem feurigen Wagen emporgetragen.
8. Fr. empfängt die Wundenmale.
9. Die Auferweckung eines Todten durch Hülfe des Heiligen.
10. Fr. erscheint den versammelten Brüdern.
11. Aehnliche Darstellung, wo jedoch die Mönche entsetzt zur Erde gestürzt sind.
12. Ein Frommer, der an dem auf dem Katafalk ausgestellten Körper des Heiligen die Wundenmale untersucht.
13. Einer von des Heiligen Gefährten der sich, als ein anderer Judas, erhenkt.

2. Von den Malereien an dem unteren Theil der Wände in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi*), welche, wie bereits erwähnt, das Leben des heil. Franciscus darstellen, werden einige (von der Scene an, wo Franz bei dem Hauptmann von Celano speist, bis zur Ueberführung seines Leichnams nach Assisi) dem Giotto nicht ohne Wahrscheinlichkeit zugeschrieben, wenngleich diese Annahme bereits bedeutenden Widerspruch erfahren hat. — 3. Im Refectorium von S. Croce zu Florenz befindet sich auf der einen Wand ein grosses Abendmahl, wie dergleichen häufig in diesen Speisesälen dargestellt wurde, um den versammelten Mön-

*) Tüb. Kunstbl. 1827, n. 42. — Zwei Umrisse bei Riepenhausen, Gesch. d. Malerei II, 11 und 12.

ehen stets als heiligstes Liebesmahl vor Augen zu stehen. Es ist ein feierliches grossartiges Werk und hat bis auf die neueste Zeit für Giotto gegolten, gegenwärtig wird die Wahrheit dieser Annahme bestritten*). — Auf die Geschichten des Hiob, die Giotto im Campo Santo zu Pisa gemalt haben soll, die aber bestimmt einem späteren Meister angehören, werden wir später zurückkommen. 4.

Unter den übrigen weniger beglaubigten Werken Giotto's**) verdient eines jener riesigen gemalten Crucifixe Erwähnung, welche damals in keiner Kirche zu fehlen pflegten. Dasselbe befindet sich in dem Gange vor der Sakristei von Santa Croce in Florenz, und ist, mit einem andern in der Sakristei selbst (vorgeblich von Margaritone von Arezzo) verglichen, jedenfalls für die neue Richtung der Schule bezeichnend, wenn es auch nicht von Giotto's Hand ist. Margaritone hatte den Leichnam noch halb in byzantinischer Weise, mit anatomischer Härte, grünlichem Teint und starr conventionellem Kopfe gebildet; hier dagegen ist Modellirung und Farbe schon ungleich naturgemässer, und der Kopf hat den wahren und echten Ausdruck des geendigten Leidens. 5.

Minder bedeutend, als die oben angeführten Werke sind die wenigen vorhandenen Altartafeln Giotto's, obgleich gerade zwei von diesen Stücken mit dem Namen des Meisters bezeichnet sind. Das eine ist eine Krönung der Maria***), wo auf den Seitentafeln Heilige und musicirende Engel dargestellt sind, in S. Croce zu Florenz (Kapelle 6.

---

*) v. Rumohr, Ital. Forsch. II, S. 70. (Dagegen: F. Förster im Berliner Museum, 1833, n. 15, S. 117); und: E. Förster, Beiträge etc. S. 137. Anm. — Gestochen ist das Abendmahl von Lasinio und von Ruscheweyh.

**) Als entschieden unächt sind die Evangelisten und Kirchenväter in San Giovanni Evangelista zu Ravenna (in einer Nebenkapelle links) anzusehen, welche wohl ein Jahrhundert nach Giotto, übrigens doch von einem guten Florentiner gemalt sind.

***) Umrisse bei d'Agincourt, a. a. O. Taf. 114, n. 4. 5. — E. Förster, Beiträge, Bl. IV.

7. Baroncelli oder Giugni). Das andre eine Madonna, mit Heiligen und Engeln auf den Seitentafeln, aus der Kirche S. Maria degli Angeli bei Bologna stammend. Das Mittelbild dieses Werkes, welches die Unterschrift trägt, befindet sich in der Gallerie der Brera zu Mailand, die Seitentafeln in der Pinakothek zu Bologna*). Die Gegenstände gestatten hier dem Maler die Darlegung seiner höchsten und 8. eigenthümlichsten Vorzüge nicht. Andere Tafelbilder heiligen Inhalts — Ueberreste eines Ciboriums über dem Hochaltar von St. Peter in Rom — werden jetzt in der 9. dortigen Sakristei aufbewahrt. Der Stifter dieses Werkes, Cardinal Stefaneschi, liess durch Giotto auch eine Handschrift, das Leben des h. Georg, mit den Thaten dieses Heiligen und mehrern Begebenheiten des Papstes Cölestin V. illustriren. Dieses wichtige Manuscript findet sich noch m Archiv der St. Peterskirche**).

1. §. 106. Wenden wir uns nunmehr zu der besonderen Weise, wie die angegebenen Darstellungen ausgeführt sind, so bemerken wir zunächst, dass der Styl der byzantinischen Kunst hier entschieden verlassen ist. Es tritt eine eigenthümliche Weichheit der Bewegungen hervor, die im Einzelnen sogar bis zu übertriebener Zierlichkeit durchgeführt ist, und die sich vornehmlich in den weichen und langgezogenen Falten der Gewandung ankündigt. Diese Eigenthümlichkeit ist charakteristisch für die gesammte Periode, deren eine Richtung wir zuerst in Giotto repräsentirt sehen; sie kehrt durchweg (nur modificirt nach den Eigenthümlichkeiten hervorstechender Meister) in typischer Weise wieder.

---

*) *Catalogo dei quadri, che si conservano nella Pinacoteca della P. Accademia delle belle arti in Bologna, p.* 80.

**) Andere Bilder, welche in verschiedenen Galerien Giotto zugeschrieben werden, übergehen wir um so eher, da die wenigsten kritisch beglaubigt sind. — Eine Mittheilung E. Förster's (Kunstbl. 1838, No. 3) lässt hoffen, dass eine Folge von Wandmalereien Giotto's im Kapitelsaal von San Antonio in Padua dereinst noch von der Tünche befreit werden möchten, welche jetzt dieselben bedeckt.

Und wie in den gemessenen Formen einer im strengen Styl behandelten Gewandung überall ein architektonisches Gesetz sichtbar wird, so dürfen wir besonders den genannten Typus in nächste Verbindung mit der germanischen Architektur bringen, deren Charakter derselbe durchaus entspricht und mit welcher er gleichzeitig auftritt und verschwindet. Auch in den Köpfen seiner dargestellten Personen zeigt Giotto häufig eine typisch wiederkehrende Bildungsweise, die in vielen Fällen sogar nicht sonderlich schön erscheint: die Augen sind insgemein scharf geschlitzt und stehen nur in geringem Zwischenraume von einander. Von derjenigen Huld und Anmuth, welche z. B. bei Duccio schon das Herannahen eines vollendeten Idealismus anzukündigen schien, hat Giotto die Kunst wieder weit ab auf andere Bahnen geführt. Ihm war es überhaupt weniger um Schönheit, als, zur Verständlichung seiner neu erfundenen Darstellungen, deren Bedeutung durch keine ältere Ueberlieferung gegeben war, um Charakteristik zu thun. Doch sieht man im Einzelnen auf seinen Gemälden manche anmuthige Köpfe, und das Ganze ist stets in schönen Verhältnissen, wo es nöthig war auch in einer eigenthümlich feierlichen, einfach melodiösen Weise geordnet. Seit dem Untergange der alten Kunst zeigt sich hier zum erstenmal wieder ein zu gesetzmässiger Durchbildung gelangtes Gefühl für schöne Vertheilung im Raum, welche er mit der Lebendigkeit des Ganzen in Einklang zu bringen wusste. Die Ausführung im Detail ist freilich durchweg meist flüchtig und mehr andeutungsweise; es konnte auch diese seinen besonderen künstlerischen Absichten minder nahe liegen. Das Bindemittel, dessen er sich zum Farbenauftrage bediente, ist flüssiger und minder zähe als das bisher gebrauchte und gestattete der Hand eine grössere Leichtigkeit; auch hat dasselbe wenig nachgedunkelt.

2. Sein höchstes Verdienst bleibt immer, wie wir bei den Fresken in Padua angedeutet, dass er der Kunst eine Menge völlig neuer Gegenstände zugeführt, an allen Handlungen

und Situationen das Geistige und Lebendige gefunden und hervorgehoben und den Moment wie kein früherer Maler
3. der christlichen Zeit darzustellen gewusst hat. Ein anderes, kaum minder wichtiges Element ist bei ihm die Charakteristik, und er hat dieselbe mit so glücklichem Erfolge geübt, dass seine Zeitgenossen wohl gerade durch diesen Umstand von der bisher ungekannten Lebendigkeit seiner Darstellungen überrascht wurden. (Seine wenigen Bildnisse haben eine innere Gewähr lebensvoller Aehnlichkeit; jenes abgesägte Frescobild — jetzt in der Kirche des Laterans — welches Bonifaz VIII. zwischen zwei Geistlichen, das Jubileum verkündigend, darstellt, lässt in den Zügen des Papstes eine geistvolle Vereinigung von Schlauheit und Festigkeit mit würdigen Formen erkennen; auch das Porträt Dante's, welches neuerlich an einer Wand im Pallaste des Podestà zu Florenz gefunden worden, zeigt eine tiefe, eindringende
4. Auffassung.) Das bedeutendste Beispiel für dieses Element seiner Kunst sind jedoch die genannten Darstellungen der Sacramente in der Incoronata zu Neapel. Hier sieht man nicht blos Köpfe, sondern zugleich eine so naive Auffassung der besonderen Situationen, dass dieselben in ihrer vollen Bestimmtheit dem Beschauer vor Augen gerückt werden. Wir geben die Beschreibung einiger von diesen Darstellungen, die für die Kunstweise Giotto's bezeichnend sind.

5. Die Beichte. Reiche Architektur im florentinisch gothischen Style, zum Theil geöffnet. Der Priester sitzt im Beichtstuhl, mit ernster, sehr ausdrucksvoller Geberde horchend: vor ihm kniet ein Weib, welches mit betrübter Miene beichtet. Ausserhalb der Kirche, rechts, sieht man drei Büssende. die in gemessenen Schritten die Kirche verlassen. Sie tragen das Haupt in schwarze Kapuzen verhüllt; Arme, Beine und Rücken sind nackt. Sie schwingen Geisseln auf ihren Rücken; dem vordersten fliesst das Blut herab. Oben, in der Ecke, erblickt man entfliehende Teufelsgestalten.

6. Die Priesterweihe. Offene romanische Kirchen-Ar-

chitektur. In dem Gewölbe einer Tribune ist eine Mosaik-Darstellung angebracht: Christus, der zwei Jünger zu sich ruft, — offenbar absichtlich, als Vorbild der heiligen Handlung. In der Kirche sitzt der Papst unter einem Baldachine, mehrere ornirte Geistliche zu seinen Seiten. Er fasst mit seinen Händen die des jungen, schüchternen Priesters, welcher geweiht werden soll und hinter welchem andre Geistliche und mehrere Chorknaben stehen. Den Vorgrund bildet ein Chor von zehn Sängern, die vor einem Pulte stehend singen. Die nachlässige Sängerstellung, die Anstrengung beim Singen, die Vortragweise der verschiedenen Stimmen, alles dies ist in der Gruppe aufs Glücklichste und in liebenswürdigster Naivetät dargestellt. Links oben schwebt ein Engel.

Die Ehe. Ein reich ornamentirter Teppich im Hintergrunde, darüber kleine Amorinenstatuen, welche goldene Guirlanden tragen. Vor dem Teppich, in der Mitte, steht ein fürstliches Paar; der Bräutigam ist im Begriffe, der Braut den Ring anzustecken; ein Priester hinter ihnen nähert ihre Hände einander. Nach alter Ueberlieferung sind dies die Porträts der Stifter der Kirche, der Königin Johanna I. und des Ludwig von Tarent; er hat etwas Wendisches in seiner Physiognomie und einen rothen Spitzbart, — sie ein äusserst feines Gesicht mit blonden Flechten. Hinter der Königin steht ein Gefolge reizender Frauen, die sich durch die Anmuth ihrer Köpfe und die zierliche Naivetät ihrer Haltungen auszeichnen. Hinter dem Fürsten stehen mehrere Kapelläne u. a.; hinter diesen einige Posaunisten, die mit allerergötzlichster Gewalt in die Posaunen stossen. Das fürstliche Paar befindet sich unter einem Baldachin, dessen Stangen nach vorn von zwei Rittern gehalten werden, und über dem auf jeder Seite ein Engel schwebt. Im Vorgrunde, links, sieht man einen Geiger, der das Haupt gar sinnig auf die Geige senkt, und einen lustigen Hautboisten. Daneben Ritter und Frauen, die mit zierlichen Bewegungen einen Reigentanz aufführen. U. a. m. 7.

1. §. 107. Der bedeutendste unter den Schülern Giotto's war Taddeo Gaddi, Sohn des oben genannten Gaddo Gaddi. Er ward um das Jahr 1300 geboren und von Giotto über die Taufe gehalten; die Zeit seiner Blüthe fällt um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Auch bei diesem Künstler finden sich Beispiele, dass er die Hauptrichtung seines Meisters befolgt habe, wie er namentlich im Tribunal des alten Handelsgerichtes zu Florenz ein Bild der Wahrheit malte, welche der Lüge die Zunge ausschneidet, und daneben die sechs Männer, aus denen jenes Gericht bestand. Diese Darstellung (die nicht mehr vorhanden ist) scheint jedoch keinen sonderlich künstlerischen Sinn für jene, ohnehin schon schwierige allegorische Auffassungsweise zu
2. verrathen. — Bedeutender zeigt sich Taddeo in einem grossen Cyklus noch vorhandener, einfach historischer Gemälde, bei denen jener zweite Vorzug des Giotto — die naive und charakteristische Auffassung des Lebens betreffend — mit eigenthümlicher Schönheit und Reinheit durchgebildet ist. Es sind Darstellungen in Bezug auf das Leben der Maria, ausgeführt an zweien Wänden der Kapelle Baroncelli (gegenwärtig Giugni) in S. Croce zu Florenz*); Malereien, in denen sich eine eigenthümlich zarte Phantasie ausspricht, welche einen, der Erbauung gewidmeten Gegenstand zur anmuthigen Idylle umzugestalten weiss. So ist namentlich in dem Bilde, welches die Geburt der Maria darstellt, das Kosen der Frauen mit dem neugebornen Kinde, — in dem folgenden, wo Maria als Kind die Stufen des Tempels emporsteigt, die Schaar der Tempeljungfrauen, die ihr freudig durch die luftigen Säulenhallen entgegeneilen, in äusserst liebenswürdiger Weise dargestellt. Von wundersamem Eindruck ist eins der kleineren Gemälde

---

*) Sämmtliche Darstellungen (mit Ausnahme der beiden obersten an der Fensterwand — Verkündigung und Besuch der Maria —) sind von Lasinio in seiner Collektion nach alten Florentinern gestochen, T. XIV—XVII.

an der Fensterwand. Hier sieht man die drei Weisen des Morgenlandes auf der einsamen Bergeswacht, wo sie lange Jahre nach dem Sterne hinausgeschaut haben und wo ihnen jetzt der Stern und in dessen Strahlen das Christuskind erscheint; anbetend sinken sie in die Kniee, indem der eine die Augen vor dem Glanze zu schirmen sucht, der andre das Haupt aufmerksam vorbeugt und emporweist, der dritte gläubig hingegeben die Hände über der Brust kreuzt. Allerdings ist das Einzelne minder fest und charakteristisch, namentlich der Gesichtstypus allgemeiner als bei Giotto. — Ausser diesen Wandgemälden sind verschie- 3. dene kleinere zierlich ausgeführte Tafeln von der Hand des Taddeo vorhanden; mehrere in der Sammlung der Florentiner Akademie; ebenfalls mehrere im Museum von Berlin, unter denen sich vornehmlich einige, die zusammen ein kleines Altarwerk ausmachen und mit dem Namen des Künstlers und dem Jahre 1334 bezeichnet sind, auszeichnen. — Eine Handschrift des bekannten Speculum salvationis in der Bibliothek des Arsenals zu Paris, aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, enthält 160 leicht getuschte Federzeichnungen, welche mannigfach an die Weise des Taddeo erinnern und sich durch Einfachheit und Adel der Compositionen, graziöse Motive, Gefühl und Sicherheit des Vortrages auszeichnen. In den Köpfen bemerkt man einen feinen, individuellen Anklang*).

4. Jene eigenthümlich sinnige Weise, in welcher Taddeo das Leben der Maria dargestellt, musste zu mannigfacher Nachfolge anreizen. So sehen wir in einer Kapelle der Sakristei von S. Croce auf der einen Seitenwand dasselbe ganz in entsprechenden Abtheilungen ausgeführt und auf der gegenüberstehenden Wand die Geschichte der Maria Magdalena in ähnlicher Weise behandelt**). Trefflich sind

*) Waagen, Kunstw. und Künstl. in Paris, S. 317.

**) Zwei Darstellungen (eine aus jedem Cyklus) in Kuhbeil's Studien, Bl. 27 u. 28. — Vergl. v. Rumohr, It. F. II, S. 80.

auch hier die Compositionen (in dem zweiten Cyklus vornehmlich der Besuch Christi bei Martha und Maria); aber die Ausführung zeigt bei grosser Weichheit und Milde doch nicht jene Feinheit des Gefühls, welche bei Taddeo so sehr anzieht; daher die frühere Annahme, welche diese Werke dem Taddeo selbst zuschrieb, nicht wohl gültig ist.

5. Aehnlich auch behandelte Angiolo Gaddi, der Sohn und Schüler des Taddeo, das Leben der Maria in einem grossen Cyklus von Wandgemälden, womit er die Kapelle des heiligen Gürtels in der Kathedrale von Prato ausschmückte. Hier nehmen diese Darstellungen wiederum nur die eine Wand ein; an der zweiten Wand fügte er die Himmelfahrt und die Krönung der Maria, an der dritten die Geschichte 6. ihres heiligen Gürtels hinzu. Diese Malereien, sowie diejenigen, welche Angiolo im Chore von S. Croce zu Florenz ausführte, (beides die erhaltensten von seinen Werken) haben etwas allgemeinhin Schlichtes und Tüchtiges im Style seiner Vorgänger, den sie jedoch nur in einer mehr handwerksmässigen Fortbildung wiederholen. Doch ist bei den letztgenannten Malereien wiederum zu bemerken, dass der Gegenstand, welchen sie behandeln, an bedeutsamen, der Allegorie nahekommenden Bezügen reich ist. Sie stellen nehmlich die Geschichte des heiligen Kreuzes dar; die einfache Angabe der Bilder auf der einen Seitenwand wird das Gesagte bestätigen. Zu oberst sieht man die Geschichte des Baumes der Erkenntniss; darunter, wie derselbe Baum als Brücke dient und die Königin von Saba, seine künftige Bedeutung ahnend, vor ihm kniet; dann, wie der Baum aus einem Sumpfe gezogen und als Kreuz zugerichtet wird; endlich, wie eine Todte durch das Kreuz, in Gegenwart der Kaiserin Helena, wieder erweckt wird. U. s. w.

1. §. 108. Aehnlich verhält sich ein andrer Künstler jener Zeit, Giottino (eigentlich Tommaso genannt), der jedoch strenger auf die Eigenthümlichkeiten in Giotto's Kunstübung einzugehen und dieselben mit Geist wiederzugeben wusste. Ein Zeugniss hiervon geben die Wandgemälde, welche sich

von ihm in S. Croce zu Florenz, in der Kapelle Bardi, erhalten haben und Wundergeschichten des heil. Silvester darstellen; ebenso eine Krönung Mariä in der Unterkirche des heil. Franciscus zu Assisi. Giottino, der diesen Namen von seiner glücklichen Nachahmung Giotto's erhalten zu haben scheint, war der Sohn eines gewissen Stefano, eines Schülers des Giotto, der von der Kunstfertigkeit, womit er die Besonderheiten der natürlichen Erscheinung nachzuahmen verstand, den Beinamen des „Affen der Natur" erhielt.

Noch manche Schüler und Nachahmer Giotto's werden 2. erwähnt, die indess hier übergangen werden dürfen, indem ihre Thätigkeit nicht zur weiteren Förderung der Kunst gedient hat, wie auch von den eben angeführten keiner dem Meister in der Grösse der Gedanken gleich kam. Von den zahlreichen Malern anderer Schulen, deren Styl durch Giotto's Einfluss völlig umgestaltet wurde, sehen wir einstweilen vollends ab, um bei den einzelnen Lokalschulen wieder darauf zurückzukommen. Nur muss schon hier festgestellt werden, dass von Neapel bis Venedig alle höhere Entwickelung in der Malerei des XIV. Jahrhunderts mehr oder weniger mit der grossen Neuerung Giotto's zusammenhängt. Wenige Persönlichkeiten der ganzen Kunstgeschichte haben einen so ungeheuern Einfluss ausgeübt. — Beiläufig 3. erwähnen wir hier unter Giotto's Zeitgenossen den Römer Pietro Cavallini (blühte um 1340), welcher dem Meister bei der Ausführung der Navicella in Rom half und die grossen Mosaiken an der Fassade von St. Paul ausführte, die wie seine meisten übrigen Werke untergegangen sind*). Dagegen haben sich seine Mosaiken aus dem Leben der

*) Von einem Zeitgenossen des Cavallini mögen die Mosaiken an der Wand über der Chornische von S. Paolo, und gegenüber, an der Innenseite des Triumphbogens herrühren, welche dort Maria und den Täufer, hier Petrus und Paulus, nebst je 2 Zeichen der Evangelisten und 2 Palmen darstellen. Wenigstens zeigt sich darin der germanische Styl im Sinne der toscanischen Schule schon entschieden.

Maria an der Wand der Chornische von S. Maria in Trastevere zu Rom erhalten, einfache und zum Theil schon treffliche Compositionen von schöner Anordnung und sorg-
4. fältiger Technik. — Auch den florentinischen Miniator Don Silvestro (einem Camaldulenser um 1350) erwähnen wir am passlichsten hier. Derselbe ist allerdings mehr durch Vasari's Lob, als durch erhaltene Werke bekannt; doch zeigen einzelne aus einem Messbuch des Klosters degli Angeli ausgeschnittene Bilder in der Sammlung von Young Ottley in London und in der Liverpool-Institution *), dass die Miniaturmalerei in der Schule Giotto's an Würde und Ausdruck hinter den übrigen Gattungen nicht zurück stand.

5. Eigenthümlich steht unter den Giottisten Giovanni da Melano (vielleicht Milano) da, der, ein Schüler des Taddeo Gaddi, um das Jahr 1365 blühte. Seine Hauptwerke sind die Wandmalereien, die er in der Unter-Kirche S. Francesco zu Assisi, am Gewölbe des Querschiffes zur Rechten des heil. Grabes, ausführte und die wiederum das
6. Leben der heil. Jungfrau darstellen; sodann ein Altarbild mit Heiligen in der Kirche Ognissanti zu Florenz (auf einem verlassenen Seitenaltare des Querschiffes). Hier zeigt sich die Anmuth des Taddeo nicht nur um Vieles gefördert, sondern zugleich mit dem Ausdrucke einer so eigenthümlichen Milde und hingebenden Sehnsucht verschwistert, dass der Künstler im Wesentlichen vielleicht mehr zu jener zweiten Richtung der gegenwärtigen Periode zu rechnen
7. sein dürfte. Auch seine Pietà mit dem Datum 1365, in der florentinischen Akademie, ist von grosser Milde und Weichheit.

1. §. 109. Die durch Giotto eröffnete Richtung zeigt sich in grossartiger Entfaltung in einigen andern, ebenfalls noch erhaltenen Werken, als deren Verfertiger zwar auch gewisse Schüler und Nachfolger Giotto's genannt werden, — eine

*) Waagen, Kunstw. u. Künstl. in England, I, 401 u. II, 390.

Annahme, deren Unzulänglichkeit indess neuerdings nachgewiesen ist.

Eines von diesen Werken bilden die Malereien, welche die Wände und Gewölbe des grossen Kapitelsaales (der sogenannten Kapelle der Spanier) bei S. Maria Novella zu Florenz bedecken*). Die ganze Kapelle ist die Stiftung eines reichen Florentiner Bürgers, des Mico Guidalotti, zur Feier des damals noch neuen und mit grosser Begeisterung aufgenommenen Frohnleichnamsfestes bestimmt. Im Jahre 1322 wurde die Kapelle gegründet und wahrscheinlich bald nach ihrer Vollendung die Gemälde begonnen, deren Hauptinhalt die siegreiche Verherrlichung der katholischen Kirche bildet, sowie jenes Fest selbst zu gleichem Zwecke eingerichtet war. Doch beweist eine Urkunde vom Jahre 1355, dass damals noch ein grosser Theil derselben unvollendet war**). 2.

Die Altarwand, den Fenstern gegenüber, stellt die Passion Christi dar, als diejenige Begebenheit, welche den eigentlichen Grund und Beginn der christlichen Kirche bildet, und deren stetes Gedächtniss das Frohnleichnamsfest feiert. Diese Darstellung ist über und zu den Seiten der kleinen, im Halbkreis überwölbten Altarnische angeordnet, und zwar auf eigenthümliche Weise, so dass nehmlich die verschiedenen Momente der Passion nicht von einander gesondert sind. Zur Linken sieht man die Kreuzigung; der Zug kommt aus der Stadt und geht um dieselbe herum den Berg hinan; Fenster und Dächer wimmeln von Zuschauern; Maria mit den Uebrigen geht in trüber Fassung hinter Christus einher, welcher sich gegen sie umwendet. 3.

*) Einzelne Gruppen aus den Darstellungen der spanischen Kapelle bei Kuhbeil, Studien etc. Bl. 15—17, 19, 20, 22—25. — Vergl. Mecatti: *Notizie stor. riguard. il Capitolo di S. Maria Novella p.* 9 *sqq.*, auszüglich bei Richa: *Notizie istor. delle chiese fiorentine, t. III, p.* 83 *sqq.* — v. Rumohr, It. F. II, S. 81, 97; E. Förster, Beiträge, S. 174. — Flüchtige Umrisse bei Rosini.

**) Vgl. Kunstblatt 1845, No. 94, S. 393.

Oben auf dem Berge die Kreuzigung, mit einer grossartig schönen Gruppe der heil. Frauen; Maria ist hier noch nicht in Ohnmacht dargestellt, sondern qualvoll aber entschlossen zum Kreuze aufblickend; auf der andern Seite hauen Reiter auf das Volk ein, welches hastig entflieht, darunter eine Gestalt in gelbem Mantel, vielleicht Ahasver. Rechts, unten, die Höllenfahrt Christi; die erlösten Erzväter sind schön und ausdrucksvoll, ohne leidenschaftliches Verlangen dargestellt; hinter einem Felsenthor lauern zitternd die 4. Dämonen. — Das Dreieckfeld des Kreuzgewölbes über der Altarwand enthält die Auferstehung Christi; die beiden Engel, welche auf dem Sarge sitzen, sind schön und fast noch byzantinisch strenge gezeichnet, die drei Marien in 5. feierlicher Bewegung. Das gegenüberstehende Dreieckfeld, über der Eingangswand, enthält die Himmelfahrt Christi. Hier ist die Gruppe der anbetenden Jünger, wie dort die der schlafenden Wächter ausgezeichnet; besonders merkwürdig aber ist hier wie in den Passionsbildern die der Schule Giotto's eigne Auffassung Christi, welche fast mit Sicherheit auf altchristliche Vorbilder (im Katakombenstyl?) zurückweist. Weit entfernt von der verschrumpften Gravität byzantinischer Christusdarstellungen (wie z. B. noch diejenige des Cimabue im Dom von Pisa), zeigt sich hier eine erhabene, noch jugendlich schöne Gestalt von mildestem Ausdruck, theilweise nackt, und oft nur mit einem herrlich gefalteten Mantel bekleidet.

6. Die Malereien der Eingangswand sind grösstentheils zerstört, indem die Fenster früher nicht geschlossen waren und den Zugang der Witterung gestatteten; sie stellten, nach Vasari, das Leben des heil. Dominicus dar. Zu erkennen ist hier nur noch u. a. eine Predigt des Heiligen vor gedrängtem Volke, und an dem einen Fensterpfeiler die Erweckung eines gestorbenen Mädchens, welches sich mit wundersamer Geberde zu seiner Mutter wendet.

Das Gemälde, welches die linke Wand der Kapelle (vom Eingange aus gesehen) schmückt, enthält eine allego-

rische Darstellung der Weisheit der Kirche. In der Mitte des Bildes, nach oben zu, sieht man hier den heiligen Thomas von Aquino, welcher für den grössten Philosophen seiner Zeit gehalten wurde und hier als Vollender der Sakramentslehre in um so erhabnerer Glorie dargestellt werden musste, da er gerade in demselben Jahre 1322 heilig gesprochen worden war; überdiess galt es, hier in einem der grossartigsten Dominicanerklöster eine Apotheose der grössten Ordensheiligen aufzustellen, welche mit der für S. Franz von Assisi üblich gewordenen wetteifern konnte. Diess geschah nicht wie bei S. Franz in Gestalt einer mystischen Parallele mit Christus, sondern unter dem Bilde der Herrschaft über alle Erkenntniss und Weisheit der Welt; dem ekstatisch andächtigen Franciscanerorden tritt der Predigerorden auch hier als der wissende und lehrende entgegen. Sankt Thomas sitzt in feierlicher Ruhe unter einem reichen gothischen Baldachine und hält ein Buch in der Hand, worauf die (lateinischen) Worte des Buches der Weisheit (VII, 7 u. 8) stehen: „Darum so bat ich, und ward mir Klugheit gegeben; ich rief, und mir kam der Geist der Weisheit. Und ich hielt sie theurer denn Königreiche und Fürstenthümer.“ Ueber ihm schweben Engel; zu seinen Seiten sind Bänke, auf deren jeder fünf Propheten und Evangelisten sitzen; zu seinen Füssen sitzen drei Männer mit Büchern, in kauernder Stellung gleich überwundenen Sklaven; es sind die vornehmsten Ketzer, Arius, Sabellius und Averrhoes. Auf dem unteren Theile des Bildes, vor einer langen durchlaufenden Wand, sieht man vierzehn allegorische weibliche Figuren, jede unter einem gothischen Baldachine sitzend, leichte, schlanke Gestalten mit edlen und anmuthigen Gesichtern. Sie bedeuten, von der Fensterwand anfangend: das weltliche Recht, das kanonische Recht; die spekulative Theologie, die praktische Theologie; die drei Kardinaltugenden: Glaube, Hoffnung, Liebe; die sieben freien Künste: die Arithmetik (mit den Tafeln der Rechenkunst), die Geometrie (mit

Winkelmaass und Zirkel), die Astrologie (mit der Himmelskugel), die Musik (mit Klanginstrumenten), die Dialektik (mit einer Schlange unter dem Schleier), die Rhetorik und die Grammatik. Zu den Füssen einer jeden von diesen Figuren, eine Stufe niedriger, sitzt ein Mann, welcher gerade in der entsprechenden Wissenschaft oder Tugend, sei es in heidnischer oder in christlicher Zeit, einen berühmten Namen gewonnen hat. Das tiefe Nachdenken und die Begeisterung der Offenbarung ist in der ganzen Reihe dieser Männer sehr glücklich ausgedrückt und ihnen durchweg das eigenthümliche Gepräge einer grossartigen Ruhe gegeben; namentlich zeichnet sich der geistvolle Kopf des Cicero
8. und der traurig sinnende Boethius aus. — Auf dem Dreieckfelde des Gewölbes ist über diesem Gemälde die Ausgiessung des heiligen Geistes dargestellt, dessen Bezug auf das Hauptbild in den Worten des Buches, welches der heil. Thomas hält, ausgesprochen ist. Die Handlung geht oben in einer offenen Loge vor sich, während unten vor der verschlossenen Hausthür die Spötter stehen.

9. Wie auf dem genannten grossen Gemälde die Kirche in glorreicher Ruhe dargestellt ist, so erscheint sie auf der gegenüberstehenden Wand, zur Rechten des Einganges, in ihrer nach aussen gerichteten Thätigkeit. Dies Bild ist sehr reich an Figuren und besteht aus einer bedeutenden Reihe verschiedener Gruppen. Auf der unteren Seite desselben, links, sieht man ein grosses kirchliches Gebäude in italienisch-gothischem Styl, ein Abbild des Domes von Florenz nach seiner ursprünglichen Anlage, welches hier als ein Sinnbild der geistigen Kirche gedacht werden muss. Davor sitzen Papst und Kaiser, als oberste Schirmherren der Kirche, geistliche und weltliche Herren neben ihnen, sehr feierliche und würdige Gestalten. Der Kaiser hält in der Hand statt des Reichsapfels einen Todtenkopf als bedeutsames Sinnbild der Hinfälligkeit irdischen Glanzes im Gegensatz zur ewigen Kirche. Zu den Seiten steht und kniet die gläubige Gemeine, die zum Theil aus berühmten

Männern und Frauen der Zeit, zum Theil aus Armen und Gebrechlichen besteht; sie wird zugleich sinnbildlich als eine Heerde Schaafe dargestellt, welche vor den Füssen des Papstes weidet und von zwei Hunden bewacht wird. Weiterhin, zur Rechten, sieht man den heiligen Dominicus predigend gegen die Ketzer, die Feinde der Kirche, und einige derselben bekehrend; diese flehen um Verzeihung und zerreissen ihre Bücher. Daneben sieht man wiederum die Heerde, wie sie von Wölfen angefallen und von den Hunden vertheidigt wird. Die Hunde sind sämmtlich schwarz und weiss gefleckt, um hiemit auf die Ordenstracht der Dominikaner (Domini Canes) hinzudeuten*), denen eine solche Vertheidigung der Kirche obliegt. Auf derselben Seite, weiter hinauf, sieht man die Freuden und Verirrungen der Welt, Reigentänze und dergleichen, sodann die Bekehrung und Busse der in irdischem Treiben befangenen Menschen. Ueber der Kirche ist das Thor, welches zum Himmel führt, dargestellt; Petrus öffnet dasselbe den Begnadigten und lässt sie in das Paradies eingehen, wo Christus in der Glorie und Engelchöre zu seinen Seiten sichtbar werden. Die Darstellung des ganzen, reichbewegten Gemäldes ist äusserst lebendig, die Costüme, wie es hier erfordert wurde, überall die der Zeit, und in den Köpfen vieler Personen eine nicht unglückliche individuelle Auffassung, wie uns denn viele Namen von Personen jener Zeit überliefert sind, deren Portraits auf dem Bilde enthalten sein sollen. — Das Gemälde auf dem darüber befindlichen 10. Dreieckfelde des Gewölbes enthält das Schiff der Kirche auf stürmendem Meer, dieselbe Composition, welche Giotto in Mosaik an der Peterskirche zu Rom ausgeführt hatte.

Die Meister, denen man diese Malereien bisher zuge- 11. schrieben hatte, sind Taddeo Gaddi, von dem die Darstel-

*) Auch berichtet die Legende, des heil. Dominicus Mutter habe vor dessen Geburt geträumt, dass sie einen solchen Hund zur Welt bringen würde.

lungen an der Decke und die linke Seitenwand mit dem heil. Thomas von Aquino herrühren sollen, und der Sieneser Simone di Martino als Verfertiger des Uebrigen. — Letzteres ist erweislich irrig; dem Taddeo kann man höchstens die Glorie des heil. Thomas zuschreiben.

§. 110. Wir wenden uns nunmehr zu einem Orte, 1. welcher für die Geschichte der Kunst im XIV. Jahrhundert vor allen wichtig ist. Es ist dies das Campo Santo, der Friedhof von Pisa*), ein Raum von ungefähr 400 Fuss Länge und 118 Breite, mit hohen Mauern umgeben, an deren innerer Seite eine breite, offene Bogenhalle umherläuft. An der (schmalen) Ostwand ist eine grössere Kapelle angebaut, zwei kleinere an der Nordseite, und diesen gegenüber, an der Südseite, sind die beiden Eingänge. Dieser Raum soll, um den Beginn des XIII. Jahrhunderts, durch Erde, welche man aus dem gelobten Lande herüber brachte, ausgefüllt worden sein; das Gebäude ward im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts durch Giovanni Pisano, den Sohn des oben erwähnten Nicola errichtet. Sämmtliche Wände, von oben bis unten, wurden sodann mit grossen Gemälden geschmückt. Die Kapelle auf der Ostseite wurde bereits um den Anfang des XIV. Jahrhunderts ausgemalt; von diesen Arbeiten ist jedoch nichts erhalten.

2. Die ältesten der erhaltenen Malereien in der Halle des Campo Santo sind diejenigen, welche sich an der Ostwand, zur linken Seite, wenn man aus jener Kapelle tritt, befinden. Sie stellen die Passion Christi, seine Auferstehung, seine Erscheinung vor den Jüngern und Himmelfahrt dar, und sind, wie es scheint, noch vor der Mitte des XIV. Jahr-

---

*) C. Lasinio: *Pitture a fresco del campo santo di Pisa.* — Kleinere Ausg. (zu 12 Scudi Subscr.-Pr.): *Pitture a fr. del campo s. di Pisa, disegnate da G. Rossi, ed incise dal Cav. G. P. Lasinio figlio. Firenze.* (seit 1832.) — Vergl. Rosini: *Descrizione delle pitture del campo s. di Pisa.*

hunderts ausgeführt. Durch die Darstellung der Passion geht ein eigener grossartig phantastischer Zug; die anderen sind ernster und feierlicher, besonders, wo Christus den Jüngern erscheint und diese seine Wundenmale berühren. In der Ausführung sind die Bilder roh und ausserdem übermalt. Man schreibt sie einem gewissen Buonamico Buffalmaco zu, dessen ganze Existenz jedoch zweifelhaft ist, indem seine Lebensbeschreibung bei Vasari nur ein Gewebe launiger Novellen bildet.

Bedeutender sind diejenigen grossen Gemälde, welche diesen Darstellungen zunächst an der Nordwand folgen. Sie gehören etwa der Mitte jenes Jahrhunderts an und sind das Werk eines tiefsinnigen, phantasiereichen Künstlers, dem es gelungen, seine Anschauung von Leben und Tod in einem Farbengedichte darzustellen, welches, der tiefsten Bedeutung voll, dennoch weder Symbole noch eigentlicher Allegorien zum Ausdrucke der darin enthaltenen Gedanken bedarf, und in dieser unmittelbaren Verbindung zwischen Darstellung und Inhalt um so bedeutender wirkt. Der Geist dieses Künstlers steht in der That noch über Giotto, dessen Richtung er befolgt; er würde dem Dichter der göttlichen Komödie zu vergleichen sein, wenn der, freilich noch sehr untergeordnete Grad seiner technischen Ausbildung der Vollendung in Dante's Terzinen nicht zu fern stände. Andrea, der Sohn des florentinischen Bildhauers Cione, wird als der Verfertiger der in Rede stehenden Gemälde angegeben. Er blühte in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts und starb im Jahre 1389. Er war zugleich einer der vorzüglichsten Architekten und Bildhauer seiner Zeit und wird insgemein, mit seinem Beinamen, Orgagna oder Orcagna (richtiger Arcagno, verstümmelt aus Arcagnolo) benannt.

Das erste von diesen Gemälden heisst „der Triumph des Todes." Zur Rechten sieht man hier eine festliche vornehme Gesellschaft von Herren und Damen, welche, wie es die Falken und Hunde anzudeuten scheinen, von der

Jagd heimgekehrt ist. Sie sitzen unter Orangenbäumen und tragen Schmuck und üppige Gewande; prächtige Dekken sind zu ihren Füssen gebreitet. Ein Troubadour und eine Sängerin ergötzen ihr Ohr mit schmeichelnden Klängen; Liebesgötter schweben über ihnen und schwingen ihre Fackeln. Alle Lust und Freude der Welt ist hier vereinigt. Da kömmt, zur Linken, eilenden Fluges der Tod herbei. Es ist ein grausiges Weib, mit wildflatterndem Haare, mit Klauen statt der Nägel, mit grossen Fledermausflügeln und unversehrbarem, drahtgeflochtenem Gewande. Sie schwingt eine Sense in der Hand, und ist im Begriff, die Freuden jener Gesellschaft niederzumähen. Dicht gedrängt liegt eine Schaar von Leichnamen zu ihren Füssen, welche man an ihren Insignien fast sämmtlich als einstige Machthaber der Welt erkennt, als Könige und Königinnen, Kardinäle und Bischöfe, Fürsten, Krieger u. s. w. Ihnen entsteigen ihre Seelen in Gestalt neugeborener Kinder, und Engel und Teufel sind da, welche sie in Empfang nehmen; die Seelen der Frommen falten anbetend die Hände, die der Verlorenen schrecken angstvoll zurück. Die Engel sind fast wie lustige Schmetterlinge anzuschauen, die Teufel gleichen bald reissenden Thieren, bald widrigem Gewürme. Sie kämpfen mit einander; zur Rechten, oben, schweben die Engel mit denen, welche sie gerettet, zum Himmel empor; die Teufel dagegen schleppen ihre Beute nach einem feuerspeienden Berge, welcher am oberen Theil der linken Seite sichtbar wird, und stürzen die Seelen in die Flammen hinab. Neben jenen Leichnamen ist eine Schaar von Bettlern und Krüppeln, welche mit ausgestreckten Armen den Tod um das Ende ihrer Leiden anflehen; aber er hört ihre Bitten nicht und ist bereits an ihnen vorüber geeilt. Eine Felswand scheidet diese Scene von einer andern, wo man eine zweite Jagdgesellschaft sieht, die einen Hohlweg des Gebirges herabgekommen ist; wiederum reich gekleidete Fürsten und Damen auf prächtig geschmückten Rossen, mit einem Gefolge von Jägern, mit Falken und Hunden. Ihr

Weg hat sie zu drei offenen Sarcophagen geführt, welche zur äussersten Linken des Bildes nebeneinander stehen und in denen man drei Fürstenleichen in den verschiedenen Stadien der Verwesung, von ekelhaftem Gewürm umkrochen, erblickt. Daneben steht S. Macarius, ein Greis im höchsten Alter, von zwei Krücken gestützt und weist, gegen die Fürsten gewandt, auf dies bittere Memento mori hinab. Diese sprechen, wie es scheint, fast gleichgültig über den Vorfall; einer von ihnen hält die Nase vor dem üblen Geruche zu. Nur die eine königliche Reiterin stützt ihr anmuthsvolles Gesicht betrübt in die Hand und schaut tief ergriffen vor sich hin. Auf der Höhe des Berges, über dem Hohlwege, sieht man einige Eremiten, welche im Gegensatz gegen diejenigen, die den Freuden der Welt nachgehen, in einem beschaulichen, bedürfnisslosen Leben das höchste Ziel menschlichen Alters erreicht haben. Einer von ihnen melkt eine Hirschkuh, Eichkätzchen spielen um ihn her; ein andrer sitzt und liest; ein dritter schaut in das Thal hinab, wo die Leichen der Mächtigen vermodern. — Es wird uns überliefert, dass unter den in diesem Gemälde vorkommenden vornehmen Personen verschiedene Portraits von Zeitgenossen des Künstlers enthalten seien.

Die zweite grosse Darstellung ist das „Weltgericht“. 5. In diesem Werke herrscht eine eigenthümlich symmetrische, fast architektonische Strenge der Composition, welche jedoch für den Gesammteindruck um so mächtiger wirkt und welche im Einzelnen gleichwohl noch Raum zu mannigfach geistreichen Motiven gelassen hat. Oben, in der Mitte, sitzen Christus und Maria in gesonderten Glorien. Er wendet sich links, nach der Seite der Verdammten, indem er seine Seitenwunde entblösst und den rechten Arm in drohender Geberde erhebt, eine Gestalt voll hohen, majestätischen Zornes. Maria zur Rechten des weltenrichtenden Sohnes, ist das Bild der himmlischen Gnade; schüchtern und fast erschreckt über die Worte einer ewigen Verdammniss, wendet sie sich ab und zeigt in Gesicht und Geberde

nur den Ausdruck heiligen Schmerzes um die Verlorenen. Zu beiden Seiten sitzen die Väter des alten Bundes, die Apostel und andere Heilige neben einander, strenge und feierlich würdige Gestalten. Ueber Christus und Maria schweben Engel mit den Instrumenten der Passion. Unter ihnen ist eine streng rhythmische Gruppe andrer Engel, welche die Todten aus ihren Gräbern rufen; zwei von diesen blasen die Posaunen; ein dritter hüllt sich zitternd vor dem ungeheuren Schauspiele in sein Gewand. Tiefer hinab ist die Erde, wo die Menschen aus den Gräbern auferstehen; gepanzerte Engel weisen die Erstandenen zur rechten und zur linken Seite. Hier sieht man, in der Mitte, den König Salomo, der indem er sich erhebt, noch zweifelhaft ist, nach welcher Seite er sich wenden müsse; hier sieht man einen scheinheiligen Mönch, der durch einen Engel aus der Schaar der Gebenedeiten an den Haaren zurückgezogen wird, und einen Jüngling in weltlichen Kleidern, den ein andrer Engel von der Seite der Verdammten zu jenen überführt. Die Seligen und die Verdammten erheben sich auf beiden Seiten des Gemäldes in gedrängten Schaaren übereinander; die Qualen der Verzweiflung sind in den Geberden der letzteren, die Flammen der Hölle stürmen auf sie ein und Teufel zerren bereits an ihren Gewanden. — Auch hier sollen, unter Seligen und Verdammten, mannigfache Portraits von Zeitgenossen enthalten sein, doch ist uns über die Einzelnen nichts Näheres berichtet. Jene Motive der Bewegung in den Gestalten Christi und der Maria sind nachmals von Michelangelo, in seinem berühmten Gemälde des Weltgerichtes zu Rom, wiederum aufgenommen worden; aber er steht, trotz der Vollendung seiner Formen, beträchtlich gegen die hohe Würde des alten Meisters zurück. Auch die Anordnung der Patriarchen und Apostel hat späteren Meistern, namentlich dem Fra Bartolommeo und Raphael, zum Vorbilde gedient.

6. Die dritte Darstellung, welche sich unmittelbar der vorhergehenden anschliesst, ist die „Hölle.“ Dieses Bild

soll nach einem Entwurfe des Andrea von seinem Bruder Bernardo ausgeführt sein, und in der That steht es auch in diesem Bezuge gegen die Vorigen zurück, sowie selbst die Composition, die die Phantasie ins Ungeheure zu gehen veranlasste, minder bedeutend ist. Die Hölle ist hier wie ein grosser Felskessel dargestellt, der sich in vier Abtheilungen über einander erhebt. Zwischendurch sitzt Satan, ein furchtbarer eisengepanzerter Riese, ein feuriger Ofen, aus dessen Leibe an verschiedenen Stellen Flammen hervorschlagen und darin Sünder verbrannt und zermalmt werden. Zu seinen Seiten, in den verschiedenen Abtheilungen, werden die Verdammten von Schlangen und Dämonen gepeinigt. Die ganze untere Hälfte des Bildes ist im XVI. Jahrhundert flau modern übermalt und verändert worden*).

Es ist neuerdings die Meinung aufgestellt worden, dass 7. diese Werke nicht vom Orcagna herrührten, indem sie in der Ausführung nicht ganz mit denjenigen übereinstimmen, die von ihm in Florenz erhalten sind**). Hier sieht man, in der Kapelle Strozzi in S. Maria Novella, eine Altartafel, welche mit seinem Namen und der Jahrzahl 1357 bezeichnet ist, einen thronenden Christus und Heilige zu seinen Seiten darstellend, einfache feierliche Gestalten mit ausdrucksvollen Gesichtern. Eben diese Kapelle ist von Andrea und seinem Bruder ganz mit Wandmalereien geschmückt, deren Charakter entschieden mit jenem Altarbilde übereinstimmt. Diese Malereien sind ähnlichen Inhalts wie die letzterwähnten Darstellungen zu Pisa. An der Fensterwand ist das 8. jüngste Gericht, oben Christus und zu den Seiten des Fensters die Chöre der Heiligen, und darunter die Seligen und

---

*) Im unversehrten Zustande sieht man die Composition auf einem alten Kupferstiche bei Morrona, *Pisa illustrata*.

**) E. Förster, Beiträge, S. 109, wo für diese Ansicht der freiere, kühnere, aber auch rohere Auftrag der Bilder des Camposanto, im Gegensatz gegen die Vollendung und Anmuth derjenigen in S. M. Novella angeführt wird.

9\. Verdammten. An der Wand zur Rechten das Paradies, eine Darstellung von sehr strenger und grandioser Anordnung, ähnlich dem Weltgericht in Pisa. Zuoberst, auf gothischem Throne, sitzen Christus und Maria; darunter schweben musicirende Engel in der Luft; auf beiden Seiten unendliche Reihen von Heiligen übereinander und zwischen diesen, auf dem unteren Theil, die Gestalten von Seligen, welche in den Himmel aufgenommen werden. Es ist in all diesen Gestalten etwas ungemein Edles, Klares und Heiteres, ebenso die Köpfe fast durchgehend höchst anmuthig, schön und voll Gefühl; die Technik der Malerei zeigt das Bestreben einer möglichsten Vollendung. Vielleicht sind diese Werke und die geistesverwandten in Pisa doch von derselben Hand, und nur letztere, die freier und zugleich roher aus-
10\. geführt sind, aus einer früheren Zeit des Meisters. — Die dem Paradiese gegenüberstehende Wand der Kapelle Strozzi enthält eine Darstellung der Hölle, welche wiederum dem Bernardo zugeschrieben wird; dies ist eine gänzlich unkünstlerische Arbeit, nichts als eine Landkarte, welche die Eintheilung, die Dante der Hölle giebt, mit Aengstlichkeit befolgt*).

11\. Unter den Wandmalereien Orcagna's, die nicht mehr vorhanden sind, werden vornehmlich einige erwähnt, die er in S. Croce zu Florenz ausgeführt haben soll und die im Wesentlichen aus einer Wiederholung der drei Darstellungen im Campo santo bestanden.

12\. Neben jener Darstellung der Hölle im Campo Santo zu Pisa soll Orcagna die Absicht gehabt haben, als Schluss des ganzen Cyklus noch das Paradies (vielleicht ähnlich wie in Florenz) zu malen. Diese Arbeit kam jedoch nicht zur Ausführung und statt dessen wurde von andrer Hand „das Leben der Einsiedler in der thebaischen Wüste" dargestellt, welches Bild gewissermaassen als eine Fortsetzung jener Scene der Einsiedler in dem Triumphe des Todes zu be-

*) Umriss bei D'Agincourt, a. a. O. Taf. 119.

trachten ist. Vasari nennt als den Verfertiger desselben den Sieneser Pietro Laurati, was eine Verwechselung mit Pietro Laurentii (di Lorenzo) zu sein scheint. — Es ist ein reiches, aus einer Menge von einzelnen Gruppen bestehendes Gemälde, in welchem das stille, der erbaulichen Betrachtung gewidmete Leben aufs Mannigfaltigste dargestellt ist. Vorn fliesst der Nil, an dessen Ufer sich eine Menge von Einsiedlern befinden, die noch irdischen Beschäftigungen obliegen, indem sie Fische fangen, Holz fällen, Waaren zur Stadt führen u. s. w. Weiter hinauf, ins Gebirg empor, wo die Einsiedler in Höhlen und Kapellen wohnen, wird es immer entfremdeter vom Treiben der Welt. Aber der Versucher folgt dem Geiste des Menschen auch in die Wüste; in mannigfachen Gestalten, bald schreckhaft, bald verführerisch, sucht er die Frommen ihrer heiligen Beschäftigung abwendig zu machen; in seiner bekannten drachenartigen Unform sieht man ihn nur an ein Paar Stellen, zumeist ist er vermummt: als disputirender Philosoph, als verlockendes Weib u. dgl., immer jedoch an den Krallenfüssen zu erkennen. Das Ganze baut sich nach alterthümlicher Anordnung (wie Aehnliches namentlich in der byzantinischen Kunst gefunden wird) in mehreren Reihen übereinander empor und die obersten, somit die entferntesten Darstellungen sind von gleicher Grösse mit den unteren. An Gesammtwirkung, an Perspektive fehlt es dem Bilde somit allerdings, aber man empfindet deren Mangel nicht, da sie gar nicht in der Absicht des Künstlers lagen. Die einzelnen Darstellungen sind dagegen mit vieler Anmuth und Sinnigkeit durchgeführt worden. — Andre, beglaubigte Gemälde des Pietro die Lorenzo werden wir später kennen lernen.

§. 111. Auf dieses Gemälde folgt die erste Eingangs-Thür 1. zum Campo Santo. Zwischen dieser und der zweiten sind die Geschichten des heil. Ranierus, des Schutzpatrones von Pisa, und die Geschichten der HH. Ephesus und Potitus

dargestellt. Jedes von diesen besteht aus sechs Feldern, von denen je drei die obere und die untere Hälfte der Wand ausfüllen. Die drei obern Gemälde aus der Geschichte des Ranierus*) werden fälschlich dem schongenannten Simone di Martino von Siena zugeschrieben; sie sind das Werk eines minder begabten, aber handwerklich tüch-
2. tigen Meisters, der etwa zwischen 1360 und 70 malte. Die unteren drei Gemälde derselben Geschichte sind um das Jahr 1386 von Antonio Veneziano gemalt, welcher ungleich mehr Sinn für Schönheit und Klarheit der Formen zeigt als der Meister der ersten Hälfte.

3. Die Geschichten des Ephesus und Potitus (deren untere Hälfte fast ganz zerstört ist) sind von Spinello aus Arezzo (st. nach 1408) gemalt, einem Künstler, der um den Schluss des XIV. Jahrhunderts thätig war**). Seine Werke zeichnen sich in der Auffassung zumeist durch eine eigenthümliche, in einzelnen Fällen sogar grossartige Strenge und Leidenschaftlichkeit aus; sie verrathen ein bedeutendes Talent, sind in der Ausführung jedoch sehr ungleichartig, grösstentheils ungemein flüchtig, und nur wenige mit Geist
4. und Gefühl vollendet. Im öffentlichen Palaste zu Siena, im Saal der Prioren, malte dieser Künstler die Geschichten des Zwiespaltes zwischen Kaiser Friedrich I. und dem Papste Alexander III. bis zu der bekannten und bestrittenen Demüthigung des Kaisers, — ein Gegenstand, der offenbar nicht aus Interesse an diesen besonderen Personen, sondern um darin die Ansicht der Zeit über Kirche und Staat aus-
5. zusprechen, gewählt war. — In der Sakristei der Kirche S. Miniato bei Florenz, malte er die Geschichte des heiligen Benedict, die besonders wohl erhalten ist. Es sind zum Theil höchst geistvolle Compositionen, sprechend und

*) E. Förster, Beiträge, S. S. 111 f.

**) v. Rumohr Ital. Forsch. II, 226 ff. — E. Förster, a. a. O. S. 117 ff. — Tafelbilder des Spinello finden sich an mehrern Orten, z. B. im Museum von Berlin.

deutlich in Geberde und Ausdruck; die Menge weisser Mönchsgewänder ist in strengem, vortrefflichem Styl behandelt. Mehrere Scenen, wie z. B. der gestorbene und wiederbelebte Mönch zwischen den Brüdern, die Busse des Königs, die Trauer um den todten Heiligen u. a. m., gehören in der Conception zu den lebensvollsten Leistungen der ganzen Schule Giotto's, vor Allem aber die Bannung des Teufels welcher auf einem Steine sitzt, den die Mönche desshalb trotz aller Hebebäume nicht weiter bringen, bis der Heilige im grossartigsten Gestus herantretend das bannende Wort spricht. Die Ausführung ist flüchtig bis zur Rohheit. — Der Sturz der bösen Engel, eine der schönsten Compositionen Spinello's, die er in S. Maria degli Angioli zu Arezzo*) malte, ist mit dieser Kirche kürzlich zerstört worden. Als Spinello dieses Gemälde vollendet hatte, erschien ihm zu nächtlicher Weile der Teufel, so grausig und ungestalt, wie auf dem Bilde, und fragte ihn, wo er ihn so hässlich gesehen und warum er ihm solche Schmach angethan habe. Spinello erwachte mit Entsetzen aus dem Traume, verfiel in Geistesabwesenheit und starb bald nachher. 6.

Wenden wir uns wiederum zum Campo Santo zurück, so folgt nunmehr der dritte Theil der Südwand, auf welchem die Geschichten des Hiob dargestellt sind. Diese wurden bisher für ein Werk des Giotto gehalten, sind jedoch neuerdings mit grosser Wahrscheinlichkeit einem gewissen Francesco aus Volterra, der hier in den J. 1370—72 malte, zuertheilt worden**). Der Verfertiger zeigt allerdings, soviel sich aus dem gegenwärtigen Zustande der Gemälde urtheilen lässt, eine besondere Verwandtschaft mit Giotto; ein grossartiges, reich bewegtes Leben geht durch das ganze Werk. Sehr würdig und schön ist vornehmlich 7.

*) Dies Gemälde ist in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Gemälde gestochen.

**) E. Förster, a. a. O. S. 113 ff.

das erste Bild, wo Jehovah, von Engeln umgeben, den Zwiesprach mit Satan hält. Trefflich ist der Einbruch der Feinde in die Güter des Hiob, und später der Besuch der drei Freunde und des Elihu bei letzterem. Der Ausdruck in Mienen und Geberden ist besonders glücklich zu nennen; für die natürlichen Erscheinungen (vornehmlich die Thiere) zeigt sich ein klarer Blick, die Anordnung im Ganzen einen gebildeten Sinn für edle Raumerfüllung. Leider sind die Gemälde vielfach übermalt und zum grossen Theil durch das Einmauern hoher Grabmonumente vernichtet.

8. Die Westwand des Campo Santo enthält nur schlechte Arbeiten aus moderner Zeit. Hierauf folgen an der Nordwand die Geschichten der Genesis, welche früher dem obenerwähnten Buffalmaco zugeschrieben wurden, gegenwärtig jedoch als das Werk des Pietro, Sohnes des Puccio, aus Orvieto, erwiesen sind*). Sie sind im letzten Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts gemalt und stellen einen Gottvater, der den Weltkreis trägt, die Erschaffung der Menschen, den Sündenfall und dessen Folgen, den Brudermord und den Tod des Kain, sowie die Begebenheiten der Sündfluth dar; sie lassen einen Künstler erkennen, dem es eben so ernst ist um eine würdige Darstellung heiliger Aufgaben, wie er zugleich das Leben in liebenswürdiger, heiterer Naivetät aufzufassen versteht. Sodann sind sie durch verschiedene Vorzüge in der technischen Ausführung, namentlich auch durch einen eigenthümlichen Sinn für harmonische Farbe,
9. sehr bemerkenswerth. — Eben von demselben Künstler rührt eine Krönung Mariä, über der zweiten Kapellenthür derselben Wand, her, von der zwar fast nichts als nur der Entwurf erhalten ist, der jedoch immer noch den Schwung einer erhabenen und freudigen Begeisterung erkennen lässt.

10. Politische Umstände verhinderten die Fortsetzung der Arbeiten im Campo Santo; erst in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts wurde mit der Ausschmückung

---

*) E. Förster, a. a. O. S. 123 ff.

desselben fortgefahren. Wir werden später darauf zurückkommen.

§. 112. Gleichzeitig mit dem letztgenannten war in Pisa 1. noch ein anderer Künstler beschäftigt, welcher zu den bedeutendsten seiner Zeit gehört, der Florentiner Niccolà di Pietro*). Er malte um 1390 den Kapitelsaal des dortigen Klosters S. Francesco und stellte an dessen Wänden die Leidensgeschichte Christi in neun Abtheilungen dar. Diese Malereien sind leider schon in hohem Grade beschädigt, doch ist auch in den geringen Resten ihr hoher Werth noch zu erkennen. Eine ernste Ruhe, ein eigenthümliches Pathos geht durch alle diese Gestalten und zeigt, dass dem Künstler die tiefste Bedeutung der darzustellenden Gegenstände erschlossen war; ausserdem ein hoher Schönheitssinn und der Ausdruck eines innigen Gefühles, der, wie beim Giovanni da Melano, wiederum auf die zweite Richtung dieser Periode hindeutet. Ausgezeichnet schön ist vornehmlich die Darstellung Christi in der Auferstehung, und noch mehr die in der Himmelfahrt; hier ist etwas wunderbar Hohes, Heiliges und Verklärtes in den Zügen des Heilandes, wie es in späterer Zeit vielleicht nicht wieder gefunden wird. — Ausserdem malte Niccolà die Wände 2. einer Halle im Franciskanerkloster zu Prato (vornehmlich Darstellungen aus der Geschichte des Matthäus), die den vorigen jedoch nicht an Werth gleich kommen. — Auch 3. zu Florenz, an der rechten Seitenwand der Sakristei von S. Croce, finden sich Darstellungen, welche die Passion Christi vorstellen und (mit Ausnahme des älteren Mittelbildes) vermuthlich von seiner Hand herrühren, in diesem Falle jedoch vor den Werken in Pisa, deren vollendete Schönheit sie nicht erreichen, gemalt sein müssen. Der Maler entwickelt hier mehr nur den allgemeinen Typus der Schule ohne besondern individuellen Nachdruck. Doch ist in den schlafenden Wächtern am Grabe die originelle Art

*) E. Förster, a. a. O. S. 187 ff. — Lasinio: *Raccolta di pitture antiche, Pisa* 1820.

und Weise zu beachten, wie ihre Charaktere mit der verschiedenen Art ihres Schlafens in Einklang gebracht sind.

4. Der letzte Florentiner von Giotto's Richtung, Lorenzo di Bicci, welcher bis um die Mitte des XV. Jahrhunderts lebte, wiederholt die Typen der Schule nur in mittelmässiger Weise, aber mit einer wohlthuenden Einfachheit und Milde des Ausdruckes. Fresken von ihm in der Loggia von S. Maria nuova in Florenz (die von Papst Martin V. im J. 1420 vollzogene Einweihung dieser Kirche), und im Dom unter den Fenstern des Querschiffes (Apostel und Heilige). Ein Tafelbild in den Uffizien, welches dem Lorenzo beigelegt wird (zwei lebensgrosse Heilige), zeigt eine mehr individuelle Durchbildung in der Art seines Zeitgenossen Fiesole.

5. Ein Rückblick auf diese unmittelbarer von Giotto abhängige Schule von Florenz lässt den Stifter erst in seiner vollen Grösse erscheinen. Ein Jahrhundert war seit Giotto's erstem Auftreten verflossen, und selbst seine grössten Nachfolger, Orcagna und Spinello, waren noch nicht wesentlich über die von ihm vorgezeichneten Bahnen hinausgekommen. Seine Anschauung des Lebens, seine Formenauffassung beherrschten noch immer ihren Styl, und wenn sie innerhalb dieser Grenzen doch so gross und reich erscheinen, so ist dies nur ein Beweis mehr für die geistige Gewalt, welche Giotto über sein Jahrhundert ausübte*). Neu ist bei seinen Nachfolgern hauptsächlich das Streben nach Schönheit der Köpfe und Milde des Ausdruckes, welches schon mit den Gaddi beginnt und in Orcagna's Paradies seine höchste Stufe erreicht, bei Einigen sogar sich bereits einer weichen Verschwommenheit nähert. Doch hat dieses Streben den Geist der Schule nicht umgestaltet und ihre Charakteristik und dramatische Lebendigkeit im Ganzen nicht beeinträchtigt.

*) Rumohr (It. F. II., S. 400 u. f.) bringt diese Langsamkeit der Entwickelung mit dem Zunftgeiste der damaligen Kunst, hauptsächlich mit der langedauernden Abhängigkeit der Lehrlinge von den Meistern in Verbindung.

Zweites Capitel.

Toskanische Schulen. — Meister von Siena und ihre Nachfolger.

§. 113. In der ersten Richtung der Periode vorherrschend 1. subjektiver Auffassungsweise, die wir, wo sie entschieden hervortrat, mit der didaktischen Poesie vergleichen konnten, war eine Menge neuer und eigenthümlicher Darstellungen, und wo das nicht, doch eine neue Behandlung älterer Gegenstände sichtbar geworden. Nicht eben so in der zweiten Richtung, in welcher vorzugsweise das Gemüth des schaffenden Künstlers hervortritt, und die wir bereits mit der lyrischen Poesie verglichen haben. Das Gemüth, das innere Leben der Seele, bedarf, um sich in äusserer Erscheinung zu bethätigen, nicht verschiedenartig charakteristischer Typen; es hat es nicht vorzugsweise mit den Erscheinungen des Lebens in ihrer mannigfachen Besonderheit und in ihren gegenseitigen Bezügen zu thun; der Ausdruck des Gemüthes, der allerdings zwar bis an die Oberfläche der körperlichen Form durchdringt, ist von dieser nicht eigentlich abhängig.

So sehen wir denn, als nächstes Resultat dieses allge- 2. meinen Gesetzes, in jener zweiten Richtung der gegenwärtigen Periode Vieles von den künstlerischen Motiven der vorangehenden, die vornehmlich auf altchristlichen Ueberlieferungen beruhte, beibehalten; jedoch nicht bloss, weil man das Bedürfniss, dieselben zu verlassen, nicht fühlte, sondern weil allerdings zugleich das Ideale und grossartig Abgeschlossene dieser Gebilde den Ausdruck vorwaltender Gemüthsstimmung vorzugsweise begünstigte. Dessenungeachtet musste jedoch auch hier, statt jener eigenthümlichen Strenge und Härte der byzantinischen Kunst (die, wie wir sahen, schon beim Duccio beträchtlich vermindert war) derselbe weichere Styl Eingang finden, über den bei der Charakte-

ristik Giotto's bereits näher gesprochen ist, und um so mehr, als er der schwärmerischen Sentimentalität, welche die in Rede stehende Richtung der Malerei, wie alle Lyrik jener Zeit, charakterisirt, einen um so vollkommneren Ausdruck gestattete.

3. Vornehmlich bei den Sienesern hat sich diese Richtung zu eigenthümlicher Schönheit ausgebildet.*) An der Spitze derselben steht hier Simone di Martino (fälschlisch Simone Memmi genannt), ein Zeitgenoss des Giotto, nach dessen Tode er im Jahre 1336 an den päpstlichen Hof nach Avignon berufen wurde, wo er im Jahre 1344 gestorben sein soll. Merkwürdig und fast mehr als ein blosser Zufall ist es, dass, wie Giotto's Ruhm von dem

---

*) Hier müsste des Ugolino da Siena gedacht werden, welcher im Jahre 1339 hochbejahrt starb. Von seinem einzigen sicheren Werke, dem Hochaltar von Sta. Croce in Florenz waren im Jahre 1835 noch die wichtigsten Tafeln (Halbfiguren von Heiligen, und an der Altarstaffel kleine Passionsbilder) in der seitdem zerstreuten Sammlung von Young Ottley in London vorhanden. (Vgl. Waagen, Kunstw. und Künstler in England, I, S. 393). Der Styl derselben bildet den Uebergang von dem strengern byzantisirenden des Duccio (s. oben) zu dem weichern des Simone di Martino; in den männlichen Heiligen waltet noch mehr das byzantinische Element vor, während besonders in den Passionsbildern völligere Formen, freiere Bewegungen und lichtere Farbenbehandlung sichtbar werden. — Zwei andere Werke werden mit einem ähnlichen Namen verbunden, ohne dass wir jedoch die Identität ihrer Verfertiger mit Ugolino da Siena behaupten wollen. Das eine dieser Werke, der silberne Schrein *del santo Corporale* im Dom von Orvieto enthält in 12 Emailbildern (D'Agincourt, a. a. O., Taf. 123) die Stiftungsgeschichte des Fronleichnamsfestes, 1338 von Ugolino Vieri, Goldschmied in Siena gefertigt, welcher hier als ein Maler von mässiger Begabung erscheint. Einem gewissen Ugolino di Prete Ilario werden die sehr ausgedehnten Fresken im Chor desselben Domes zugeschrieben, welche die Glorie der drei Personen der Gottheit, dann das Leben der Maria, die Propheten, Apostel und Kirchenlehrer, endlich 40 Päpste und Bischöfe in Halbfiguren darstellen. Zu einer sichern Entscheidung kann nur die Vergleichung der drei Werke führen.

episch-didaktischen Dante, so der des Simone von dem grossen Lyriker des italienischen Mittelalters, Petrarca, in zweien seiner Sonette, aufbewahrt ist. Von ächten Werken des Simone ist zwar nicht Vieles bekannt, — die grossen Wandmalereien namentlich, die er nach Vasari im Kapitel von S. Maria Novella zu Florenz und im Campo S. zu Pisa ausgeführt haben soll, rühren gewiss, wie bereits oben angegeben wurde, nicht von seiner Hand her; gleichwohl reicht auch das Wenige, was noch von ihm vorhanden ist, zu einer näheren Charakteristik hin.

Das Hauptwerk ist ein grosses, aus einer bedeutenden Reihe einzelner Tafeln bestehendes Altarbild*), welches gegenwärtig in Siena (wie es scheint) an verschiedenen Orten zerstreut ist, und welches auf dem Mittelbilde, einer Madonna mit dem Kinde, die Namensunterschrift des Künstlers führt; die Seitentafeln enthalten zahlreiche Figuren von Propheten und Heiligen. „Die Weise der Anschauung, die diesem ganzen Werke zu Grunde liegt, ist bei weitem ernster, tiefer, ergreifender, als wir sie bei den meisten Florentinern finden, und Ruhe, Würde, Adel, mit einem Worte: Heiligkeit, spricht aus allen Gestalten und deren Bewegungen. Vorherrschend ist das Gefühl für Schönheit und Feinheit der Züge, die durchaus ideal gehalten sind; die Zeichnung sicher, aber nicht ohne Mängel. Von eigentlicher Rundung ist keine Rede, doch sind Licht- und Schattenmassen gesondert und für den Ausdruck benutzt. Dieser selbst ist überall von durchdringender Innigkeit und Wahrheit, und wunderbar zieht über alle Gesichter ein sanfter Duft, der uns die Heiligen in eine (obschon leuchtende) Ferne rückt, ein Gefühl fast unwiderstehlicher Sehnsucht im Beschauer rege macht und uns einen Blick in die ahnungsreiche, nur von durchsichtigem Schleier umwobene Seele des Künstlers thun lässt, der, ausgerüstet mit

*) E. Förster, Beiträge S. 166 ff. — Die Tafeln des in Rede stehenden Altarwerkes sind erst von Herrn E. Förster entdeckt worden.

den Anlagen zu höchster Vollendung, noch in der Macht der ungeübten und unfreien Kindheit der Kunst gehalten wird." Was die Ausführung betrifft, so ist das Ganze ungemein zart gemalt, in der Carnation (bei vorherrschend grünlicher Untermalung) sorglichst, fast emailartig beendet, die Haare mit eigener Feinheit mehr gezeichnet als gemalt; zugleich ist ein reicher Schmuck von zierlichen Ornamenten vorhanden und namentlich Perlen und Edelsteine mit grösster Sauberkeit ausgeführt.

5. Dieselbe Innigkeit des Ausdruckes und Eigenthümlichkeit der Ausführung trägt ein grosses, von zahlreichen Heiligen umgebenes Madonnenbild, welches im Gerichtssaale des öffentlichen Palastes zu Siena — ursprünglich von einem älteren Meister — auf die Wand gemalt und von Simone um 1330 wiederhergestellt, oder vielmehr, wie es scheint, gänzlich neu gemalt ist. Leider ist dasselbe in späterer Zeit mannigfach roh ausgebessert. — Noch einige andre Bilder finden sich zu Siena, die mit höchster Wahrscheinlichkeit dem Simone zuzuschreiben sind.

6. Ebenso ist eine Verkündigung Mariä, die sich in der Galerie der Uffizien zu Florenz befindet, mit derselben zarten und tiefen Empfindung gemalt. Dies Bild ist mit der Jahrzahl 1333 bezeichnet; neben dem Namen des Simone nennt sich auf demselben noch ein gewisser Lippo Memmi, ein Verwandter des ersten, als Mitarbeiter an dem Bilde. Beide sollen auch noch andre Werke gemeinschaftlich ausgeführt haben.

7. Ein herrliches kleines Bild mit dem Namen des Malers und dem Datum 1342 befindet sich in der Liverpool-Institution der gleichnamigen Stadt*). Es stellt Maria und Joseph vor, welche dem Christusknaben Vorwürfe machen,

---

*) Waagen, a. a. O., II, S. 390. — In der Gruftkirche von S. Peter in Rom (den sog. *grotte Vaticane*) ist das Altarbild der Kapelle *S. Maria del Portico* (eine Madonna in Halbfigur) ebenfalls von Simone.

dass er sie verlassen hat, Gestalten vom innigsten, rührendsten Ausdruck, und von grösster Feinheit der Ausführung. Der Kopf des Joseph ist einer der schönsten, welche die Malerei dieser Periode hervorgebracht hat. — Ein miniaturartig ausgeführtes Bildchen des Berliner Museums, Madonna welche das Kind tränkt, ist ebenfalls von höchster Anmuth und Zierlichkeit; dagegen tritt in einer grössern Madonna mit dem Kinde (ebendaselbst) wie in den meisten grössern Figuren des Meisters die geschlitzte Form der Augen unangenehm hervor. 8.

Ein zierliches Miniaturbild, welches eine Handschrift des Virgil in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand schmückt, trägt ebenfalls den Namen des Simone. Es stellt den Virgil und in bestimmten Personificationen die verschiedenen Arten seiner Gedichte dar. — Zu einer Bilderbibel der königl. Bibliothek in Paris hat Simone, wahrscheinlich während seines Aufenthaltes in Avignon, die 12 letzten Miniaturen geliefert, deren zarte Durchbildung, schöner Schmelz und feine Gewandung auf ihn hinweisen*). 9. 10.

Endlich wird auch, wie es scheint, aus den Angaben Vasari's über die gegenwärtig nicht mehr vorhandenen Werke Simone's die obige Angabe über die eigenthümliche Richtung dieses Meisters bestätigt. Fast durchweg sind es nur Madonnen, zumeist von Engeln und Heiligen umgeben, in denen diese Richtung, wie wir gesehen, sich am Lebendigsten äussern konnte. Sogar bei dem Wandgemälde einer Passion, welches sich im Kapitel von S. Spirito zu Florenz befand, hebt Vasari vor Allem den Liebreiz und die Innigkeit der darauf angebrachten Engelsgestalten hervor. 11.

Von Lippo Memmi allein rührt ein treffliches Gemälde im Besitz des Hrn. Hofrath F. Förster in Berlin her. Es ist ein kleiner Hausaltar, die Halbfigur einer Madonna mit dem Kinde enthaltend, welches sich kindlich 12.

*) Waagen, Kunstw. und Künstl. in Paris, S. 317. — Simone's Fresken am Porticus des Domes von Avignon sollen so viel als verloren sein.

und doch gedankenvoll an sie lehnt, während sie, gesenkten Hauptes, sinnend vor sich hinblickt. Die Schönheit der Motive, namentlich der sehr edeln Gewandung, die zarte und dabei im Styl sehr entschiedene Durchführung, vor allem aber die wunderbare Tiefe des innig religiösen und doch so edel menschlichen Ausdruckes, wie sie bei den Florentinern gewiss selten vorkömmt, machen diess Bild zu einem der anziehendsten dieser Schule. Es trägt den Namen des Meisters.

1. §. 114. Andre Sieneser folgten der in Simone's Werken so entschieden bezeichneten Richtung, wie sich zum Beispiel aus einigen beglaubigten Werken des (bereits obenerwähnten) Pietro di Lorenzo (oder Lorenzetti) ergiebt. Dahin gehört besonders ein in der Galerie der Uffizien zu Florenz befindliches Altarbild, welches mit der Jahrzahl 1340 und dem Namen des Künstlers bezeichnet ist. Es ist eine Madonna mit dem Kinde und Engel auf ihren Seiten; grossartig strenge Gestalten mit schönen sin-
2. nigen Gesichtern. Ein andres Bild desselben Meisters in einem Seitengemache der Sakristei des Domes von Siena*).

3. Zugleich jedoch bahnte sich auch hier die durch Giotto begründete allegorisirende Richtung einen Eingang, und zeigte sich, verbunden mit den Eigenthümlichkeiten der Sieneser, wiederum in eigenthümlicher Entfaltung. Die beiden Schulen von Florenz und Siena erschienen von da an in einer, wenn auch nur bedingten, Wechselwirkung.

4. Dahin gehören vornehmlich die Wandmalereien, welche Ambrogio di Lorenzo (oder Lorenzetti), der Bruder des Pietro, im öffentlichen Palaste zu Siena, und zwar in der Sala delle balestre ausgeführt hat**). Der für die

---

*) v. Rumohr, It. F. S. 106.

**) Vergl. E. Förster, a. a. O. S. 182 ff. — Von Ambrogio eine mit dem Datum 1342 und seinem Namen bezeichnete Darstellung im Tempel, in der florentin. Akademie. — Kleine Bilder von beiden Brüdern u. a. im Museum von Berlin.

Geschichte der italienischen Städte sehr charakteristische Inhalt derselben ist „Gutes und schlechtes Regiment und die Folgen von beiden.“ An der Haupt-Wand, den Fenstern gegenüber, ist der Kaiser auf hohem Throne sitzend, — als Repräsentant der obersten, unfehlbaren Macht*), — dargestellt. Auf jeder Seite des Thrones sitzen drei weibliche allegorische Figuren: Klugheit, Tapferkeit und Frieden, Hochherzigkeit, Mässigung und Gerechtigkeit, — schöne, still feierliche Gestalten; über dem Kaiser schweben Glaube, Liebe und Hoffnung. In diesen und den folgenden allegorischen Figuren vornehmlich erkennt man die den Sienesern eigenthümliche Darstellungsweise, die mit den Anklängen an byzantinische Kunst, auch die Annäherung an die Antike behalten. Vor allen spricht die Friedensgöttin an, eine sanfte Gestalt, von edlen Gesichtszügen, mit dem Oelzweig im Haar, sorglos den Kopf in der Hand wiegend, halb gestreckt auf dem Polster ruhend; in tausend Falten, die die schönen Glieder nicht verhüllen, legt sich das weisse Gewand um ihren Körper, wie wir es wohl an antiken Sarkophagfiguren sehen, und nur der milde sprechende Ausdruck des Gesichtes überzeugt uns, dass wir uns wirklich auf dem Gebiete der neueren Kunst befinden. Unter dem Kaiser sieht man einen Zug von Bürgern und Rittern in der Richtung nach der rechten Seite, wo eine weibliche Gestalt, die gute Regierung darstellend, auf dem Throne sitzt, — Weisheit, Eintracht und andre allegorische Figuren neben ihr. Auf der rechten Seitenwand sieht man die Folgen der guten Regierung. Stadt und Land geniessen die Früchte einer weisen Staatsordnung: Handel und Wandel auf Markt und Strassen; Tanz und Fröhlichkeit an allen Enden der Stadt; vor den Thoren blühendes und wohlbebautes Land, und Bauern, die es pflegen oder dessen Früchte sammeln. Freilich ist diese Darstellung, in der es ganz auf charakte-

*) Der Gegensatz des Kaisers zu der Regierung selbst ist in der eigenthümlichen Stellung des italienischen Mittelalters begründet.

ristische Auffassung des gemeinen Lebens ankam, noch wenig genügend. Auf der linken Seitenwand sieht man die schlechte und ungerechte Regierung auf dem Throne; Geiz, Gewalt und eitler Ruhm schweben über ihr; Grausamkeit, Verrath, Betrug, Wuth u. a. sind auf ihren Seiten. Daneben waren wiederum die Folgen solcher Regierung dargestellt, leider jedoch ist nur noch wenig hievon zu erkennen: Bürger werden gefangen aus ihren Häusern fortgeführt, andre in den Strassen ermordet, die Felder liegen verwüstet, u. s. w.

5. In der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts blühte unter den Sienesern, charakteristisch für deren Kunstrichtung, ein gewisser Berna oder Barna*); von dem im Dom von Arezzo ein Crucifix mit Heiligen, und in der Hauptkirche von S. Gimignano, einem Städtchen zur Rechten der Strasse von Florenz nach Siena, noch Wandmalereien vorhanden sind (vermuthlich die Begebenheiten aus dem Leben Christi, auf der rechten Wand der Kirche). Seine Malereien am Tabernakel des Laterans in Rom enthalten schöne Motive, sind aber stark übermalt.

1. §. 115. Sehr bedeutend tritt jene vorherrschend gemüthvolle Auffassung, vorzüglich der Ausdruck eines tiefen religiösen Sehnens, bei einem anderen Sieneser, dem Taddeo di Bartolo (Sohn eines minder bedeutenden Meisters, des Bartolo di Fredi) hervor, dessen beglaubigte Werke in den Anfang des XV. Jahrhunderts gehören. Die älteren unter diesen sind einige Tafeln, die sich zu Perugia befinden, wo der Künstler längere Zeit gearbeitet haben soll; vornehmlich ein Altarbild, welches den Namen des Künstlers und die Jahrzahl 1403 führt und in der Sammlung der dortigen Akademie aufbewahrt wird. Es ist eine Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln, daneben der heil. Bernhard. Es sind edle Gestalten mit schön stylisirter und

*) v. Rumohr, It. F. S. 109 ff.

weich gezogener Gewandung, voll anziehender Innigkeit des Ausdrucks; vornehmlich schön und anmuthsvoll ist das Gesicht der Madonna. — Ebendaselbst sind noch zwei 2. Tafeln, jede mit vier Heiligen, auch diese gar schön und würdig, doch nicht so ausgezeichnet wie das vorige Bild.— In der Kirche S. Agostino zu Perugia (im linken Kreuz- 3. flügel) hängt eine Ausgiessung des heil. Geistes, ein treffliches Bild, dessen Styl den anderen Bildern des Meisters vollkommen entspricht.

Eine Verkündigung in der Gallerie der Sieneser Aka- 4. demie, ebenfalls eiu anziehendes Bild, kommt doch den Arbeiten in Perugia nicht gleich. — Mehrere nicht sehr 5. bedeutende Bilder finden sich im Louvre zu Paris*). — Viel 6. bedeutender sind die Wandgemälde, welche Taddeo in der Kapelle des öffentlichen Palastes zu Siena um das J. 1407 ausführte. Dieses sind einige Geschichten der heil. Jungfrau, und zwar solche, die auf ihr Lebensende Bezug haben; eine eigenthümliche Weichheit, Adel und tiefstes innigstes Gefühl spricht sich durchweg in diesen Gemälden aus. Der stille Leichenzug der Jungfrau, dann ihr Begräbniss und wie Christus niederfährt und sie zum ewigen Leben auferweckt, alles dies ist höchst schön und ergreifend dargestellt. Leider ist die Kapelle ungemein dunkel, so dass man sehr günstiger Tage bedarf, um die Malereien nur einigermaassen genügend sehen zu können. — Später, um das Jahr 1414, 7. malte Taddeo den vor der Kapelle befindlichen Vorsaal, in welchem er vornehmlich eine Galerie von den Bildnissen berühmten Redner, Staatsmänner und Kriegshelden des classischen Alterthums, deren Tugenden die Gegenwart zur Nachfolge anreizen sollten, darstellte. Diese Arbeiten sind

*) Bei diesem Anlass müssen wir ein für allemal die alte Klage wiederholen, dass die meisten Bildertaufen des Louvre, was ältere Gemälde betrifft, von einer heillosen und wahrhaft unglaublichen Leichtfertigkeit zeugen. Wir werden im Folgenden hauptsächlich die von Waagen vorgeschlagenen Benennungen berücksichtigen.

jedoch von geringerem Werthe; der Gegenstand derselben, der seiner inneren Bedeutung nach zu jener didaktischen Richtung gehört, stimmte nicht zu der schwärmerischen Individualität des Künstlers.

8. Minder bedeutend als Taddeo war ein Neffe oder Bruder Domenico di Bartolo. Seine Fresken im Ospedale della Scala zu Siena (1440), welche die Werke der Barmherzigkeit darstellen, sind flüchtig und selbst geistlos.

9. Eine sehr grosse Himmelfahrt Mariä im Museum von Berlin zeigt zwar noch eine grossartig alterthümliche Anordnung, namentlich in der kolossalen, feierlichen Gestalt der Maria, dagegen erinnert in den zahllosen Engeln der oft sehr realistische Typus der Köpfe und die schwere, phantastische Gewandung unverkennbar an das XV. Jahrhundert. Der Idealkopf der Madonna ist leer und ohne höhere Reinheit der Form, die Malweise plump und zum Theil roh.

10. Taddeo's Arbeiten zu Perugia scheinen übrigens dort und in der Umgegend mannigfach zur Nachfolge gereizt zu haben, wie sich vornehmlich aus einigen Wandgemälden, die an verschiedenen Orten in Assisi erhalten sind, ergiebt. (S. unten.)

11. Der Charakter vorherrschender Milde sowie das Beibehalten alterthümlicher Motive zeigt sich bei den Künstlern von Siena das ganze XV. Jahrhundert hindurch. Im Uebrigen jedoch schritt die dortige Kunst während dieses Zeitraumes auffallend zurück; fast alle Arbeiten dieser Zeit tragen den Stempel einer grossen Mattigkeit und Schwäche. Es ist dasselbe Phänomen, welches sich in der spätern Zeit der Schule von Perugia wiederholt: eine vorzugsweise auf den Ausdruck des Gemüthes angewiesene Schule, welche den ziemlich engen Kreis der ihr zusagenden Gegenstände durchlaufen hat und nun die ausgelebten Formen derselben in äusserlicher Weise und ohne rechten Ernst
12. wiederholt. Zu den Meistern, die sich um ein Weniges vor den andern auszeichnen, gehören besonders die Brüder Sano und Lorenzo di Pietro, die um die Mitte dieses

Jahrhunderts thätig waren, beide schwach gemüthlich in flauen Formen. Sodann Matteo di Giovanni, oder 13. Matteo da Siena, von dem sich ein mildes stilles Bild vom Jahre 1479 in S. Domenico zu Siena befindet, drei weibliche Heilige und drüber, in der Lünette, den todten Christus darstellend. Matteo bildet einen Uebergang in den Naturalismus der gleichzeitigen Florentiner, überbietet jedoch denselben namentlich in seinen spätern, zu Neapel entstandenen Werken. Sein berühmter bethlehemitischer Kindermord, den er zweimal gemalt, ein Exemplar in der Kirche S. Agostino zu Siena, das andre in der Gallerie des borbonischen Museums zu Neapel — ist ein wüst manierirtes Bild, mit wenigen wahrhaft kräftigen Zügen, meist Caricatur.

§. 116. An den Schluss dieses Abschnittes versetzen 1. wir zwei Maler, welche zwar fast ausschliesslich Florenz angehörten, in ihrer Richtung aber die florentinische Formenauffassung mit dem tiefen Seelenausdruck und dem idealen Streben der Sieneser auf solche Weise verbanden, dass der letztere Einfluss beinahe als der überwiegende erscheint. Beide haben, obschon Zeitgenossen der grossen Neuerungen Masaccio's, doch den Typus des XIV. Jahrhunderts im Wesentlichen beibehalten.

Der Eine ist der Camaldulenser Don Lorenzo, 2. gen. Monaco, welcher im Kloster degli Angeli zu Florenz lebte. Sein Hauptwerk, vom Jahre 1414, ist eine Altartafel in der Badia (Abtei) von Cerreto unweit Certaldo*). Es ist eine Krönung der Maria, umgeben von Engeln und von mehrern Reihen kniender Heiligen auf Goldgrund; die Altarstaffel enthält eine Anbetung der Hirten und der Könige und zu beiden Seiten Thaten des heil. Benedict. Die Ausführung ist höchst sorgfältig, die Farbe klar und harmonisch, das Nackte dagegen sehr mangelhaft und die Gewandung flüchtig und conventionell. In den Bildern der Altarstaffel

*) Vgl. Kunstblatt 1840, No. 82 (Aufsatz von Gaye, über Lorenzo).

erinnert Manches an Taddeo Gaddi und an Spinello; auch zeigt sich hier, z. B. in dem landschaftlichen Hintergrund und in der mehr nüchternen, der Wirklichkeit gemässen Auffassung schon mehr ein Eingehen auf die Behandlungsweise des XV. Jahrhunderts, während das Hauptbild noch die alte, feierliche Anordnung der Idealisten beibehält. —
3. Eine Verkündigung in S. Trinità zu Florenz (Cap. Bartolini) giebt zwar nur eine damals vielverbreitete und fast typisch gewordene Composition wieder, übertrifft aber im zarten und milden Ausdruck der Köpfe und in liebevoller Ausführung alle andern Exemplare derselben. Die Darstellungen der Altarstaffel sind in Auffassung und Inhalt den
4. obigen verwandt. — Unbedeutender ist eine Kreuzabnahme in der florentinischen Akademie, u. a. Bilder mehr.

5. Wenn nun Lorenzo bei einem offenbaren Streben nach dem Ausdruck des Religiösen, des Verklärten doch die neue Richtung des XV. Jahrhunderts nicht völlig abwies und z. B. in den erwähnten Altarstaffeln auf das Häusliche, irdisch Gemüthliche ausging, so offenbart sich ein rein ideales Streben bei seinem etwas jüngern Zeitgenossen, dem Dominikanermönch Beato Fra Giovanni Angelico da Fiesole, geb. um 1387, gest. 1455. Ueber seine Bildung ist nichts näheres bekannt, nur scheint Lorenzo einigen Einfluss auf ihn geübt zu haben; auch lassen gewisse Eigenthümlichkeiten der Technik, namentlich die grünliche Untermalung der Carnation, mit grosser Wahrscheinlichkeit einen unmittelbaren Einfluss der sienesischen Schule vermuthen.

Den grössten Theil seines Lebens brachte Fiesole im Kloster San Marco zu Florenz zu; begraben liegt er in Rom, allwo noch das Bildniss auf seinem Grabstein (in S. M. sopra Minerva) Zeugniss giebt von dem tiefen und unvergänglichen Seelenfrieden, welcher über sein Wesen verbreitet gewesen sein muss. Seine hohe Frömmigkeit, davon sein Leben, sowie seine Bilder Kunde geben, erwarb ihm die Seligsprechung und den Namen des Engel-

gleichen (Angelico). Er hätte, so sagt Vasari, gemächlich in der Welt leben und sich durch seine Kunst, die er schon in der Jugend wohl verstand, reichliche Einkünfte verschaffen können; aber er zog es vor, zu seiner Befriedigung und Ruhe, und vornehmlich zum Heil seiner Seele, in den Orden der Predigermönche einzutreten. Er malte nie für Geld, sondern genügte ohne Weiteres gern eines Jeden Bitte, sofern die Erlaubniss des Priors eingeholt war; ja er war so demüthig, so wenig nach Ehre begierig, dass er, als ihm der Papst Nicolaus V., seines reinen und heiligen Wandels wegen das Erzbisthum von Florenz übergeben wollte, jenen bat, einen anderen hiefür zu erwählen, da er sich nicht zum Regieren berufen fühle. Nie ist er ohne Gebet an die Arbeit gegangen und seine Seele war so erfüllt von seinen Werken, dass er oft, wenn er das Leiden des Erlösers malte, durch Thränen unterbrochen wurde. Daher denn betrachtete er das, was er gemalt hatte, als ein Gnadengeschenk des Himmels, und er wagte es nie, eine nachbessernde Hand anzulegen.

Dieser tiefe Frieden des Gemüthes, diese stets reine und heilige Stimmung, diese gläubige Hingebung der Seele, bildet nunmehr den Grundcharakter in Fra Giovanni's sämmtlichen Werken. Menschliche Leidenschaft, Kampf mit der Leidenschaft und Ueberwindung derselben kennt er nicht; es ist eine verklärte seligere Welt, welche er unseren Augen zu eröffnen strebt. Er sucht die Gestalten, welche er uns vorführt, mit der höchsten Anmuth, wie sie nur seine Hand auszudrücken vermag, zu bekleiden; der süsseste Liebreiz kehrt auf allen diesen Gesichtern wieder; mit einer Gabe der feinsten Individualisirung weiss der Maler den Ausdruck reiner Frömmigkeit und Beseligung auf das Mannigfaltigste abzustufen. In diesen Gestalten leitet ein harmonischer Rhythmus alle Bewegungen, (vornehmlich, wo sie sich im Faltenwurfe der Gewandung äussern), die heitersten Farben sind, wie in einem Frühlingsgarten, für die Gewänder dieser Gestalten gewählt, und mit

zartem, harmonischem Schmelz behandelt, die reichste Fülle zierlicher Goldornamente, die das Auge wie in einem wundersamen Schiller befängt, ist über das Ganze ausgegossen — Alles, was nur zur Verherrlichung des Heiligen dienen kann, ist in diesen Gemälden angewandt. Mit einer eigenen religiösen Scheu hält der Künstler an der ihm überlieferten Darstellungsweise fest und wagt es nicht, Neuerungen, wie sie zu seiner Zeit bereits in Florenz begannen, in die Kunst einzuführen; diese würden ein störendes Element in die kindliche Seligkeit seines Gemüthes gebracht haben. Fiesole ist, wie gesagt, der Vollendetste in dieser Richtung, zugleich aber auch derjenige, bei welchem dieselbe in ihrer Einseitigkeit am Schärfsten hervortritt. Er ist unerreichbar, wenn er Engel und Selige in begeisterter Verklärung darstellt; er ist gross in der Darstellung aller passiven Empfindungen, denn auch den tiefsten Seelenschmerz weiss er auszudrücken; aber er ist schwach, zaghaft und, es darf nicht geläugnet werden, — er ist kindisch befangen, wenn Menschen in ihrer Menschlichkeit, in irdischer Leidenschaft vorgeführt werden sollten. Nicht bloss der Groll und die Rachbegier in den Feinden Christi, jedes entschiedene Handeln überhaupt ist in den Bildern, wo dergleichen erfordert ward, mangelhaft ausgedrückt; es fehlt seinen Gestalten sogar, auch wo diese sich momentan in vollkommener Ruhe befinden, die Kraft zur That und sei es die höchste und heiligste, wie namentlich seine Darstellungen Christi, desjenigen, in dessen Gestalt ebensosehr menschliche Kraft wie göttliche Heiligung hervortreten müssen, bei aller Schönheit und Milde ganz ungenügend sind. Mit diesen Mängeln hängt sein mangelhaftes Bewusstsein vom Organismus des Körpers zusammen, dessen unterm Theil gewöhnlich diejenige Entschiedenheit in Schritt und Stellung fehlt, welche schon Giotto sich angeeignet hatte.

1. §. 117. Fiesole's erste Uebung soll in der Miniaturmalerei bestanden haben und er darin von einem älteren Bruder unterrichtet worden sein; auch werden von Vasari einige Mess-

bücher gerühmt, welche er mit solchen Miniaturen geschmückt habe. Diejenigen Messbücher jedoch, welche im Chore von S. Marco zu Florenz aufbewahrt werden, sind nicht von ihm selbst, sondern von eben jenem (leiblichen) Bruder Benedetto da Magello, Dominikanerprior in Fiesole († 1448), vielleicht unter seiner Mitwirkung, ausgemalt.

Sehr zahlreich ist dagegen die Menge kleiner Tafel- 2. bilder, welche er ausgeführt hat und von denen das Bedeutendste in der Galerie der Florentiner Akademie vereinigt ist. Vor allen bemerkenswerth sind unter diesen 8 Tafeln mit 35 Scenen aus dem Leben Christi, die sich ehemals an den Silberschränken der Bibliothek des Servitenklosters (SS. Annunziata) zu Florenz befanden, und mit grösster Feinheit ausgeführt und meist alle sehr wohl erhalten sind*). Auch die Galerie der Uffizien zu Florenz besitzt einige 3. ungemein anmuthige Bilder der Art, u. a. eine sehr zierliche Krönung der Maria. Eine ganze Sammlung befindet sich 4. in der Sakristei von San Domenico in Perugia; es sind die auseinander genommenen Einfassungsstücke eines Altarwerkes, welches die Madonna zwischen 4 Heiligen vorstellt. Ausgezeichnet schön sind besonders zwei kleine Rundbilder, welche zusammen die Verkündigung ausmachen, beide Figuren von reinstem Ausdruck und vortrefflich im Raum angeordnet. — Eine Altarstaffel im Vatican, welche die Ge- 5. schichte des heil. Nicolaus von Bari darstellt, zeigt den Maler in seiner ganzen Liebenswürdigkeit auch auf dem Gebiet der halb genrehaften Geschichtsmalerei, welche hier mit grösster Naivetät und in miniaturartiger Zierlichkeit gehandhabt ist. Die liebevolle Behandlung auch der Nebensachen, namentlich der architektonischen Durchblicke, erinnert beinahe an flandrische Arbeiten. — Eine höchst lieb- 6. reizende Madonna auf dem Thron, von Engeln umgeben, findet sich im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. —

*) Der Kunsthändler Nocchi zu Florenz gab dieselben in Umrissen (über den Originalen durchgezeichnet) heraus.

7. In der Sakristei von S. Maria Novella in Florenz werden drei Reliquiarien mit vorzüglichen Malereien von Fiesole's Hand aufbewahrt, welche Christi Geburt, Mariä Krönung
8. und die Glorie der Maria darstellen. — Theile einer Altarstaffel finden sich in der Sammlung des verstorbenen preuss. Consuls in Rom, Hrn. Valentini, anderer kleiner Bilder welche über ganz Europa zerstreut sind, zu geschweigen. —
9. Auch das jüngste Gericht hat Fiesole mehrmals behandelt, am vollständigsten in demjenigen Bilde welches jetzt der florentinischen Akademie angehört. Christus mit erhobener Rechten und gesenkter Linken thront in einem Kranze der schönsten Engel; auch die Seligen (unten) sind voll des tiefsten und wunderbarsten Ausdruckes, während die Verdammten schon in die Grimasse übergehen. Das Paradies ist ein anmuthiger Tanz von Engeln und Seligen auf einer grünen Wiese; bei der Hölle dagegen ist Fiesole dem
10. Komischen anheimgefallen. — Ein anderes jüngstes Gericht, dessen Seitentafeln die Himmelfahrt und die Ausgiessung des heil. Geistes enthalten, findet sich in der Galerie Corsini zu Rom; auch hier zeigt sich ein grosser Reichthum an Ausdruck und würdiger Gewandung; der Jubel der Geretteten spricht sich durch Umarmungen und Dankgebete aus. Merkwürdig und für den Maler bezeichnend ist, dass
11. die Verdammten hier ausschliesslich Mönche sind. — Eine dritte höchst gerühmte Darstellung desselben Gegenstandes befand sich in der Galerie des Cardinals Fesch in Rom;
12. eine vierte von grösserer Dimension und nur geringern Theils von Fiesole's Hand, besitzt das Berliner Museum.

13. Zu den Bildern von grösserem Massstabe gehört eine nach 1418 gemalte, ungemein anmuthige Krönung Mariä*), die, früher in der Kirche S. Domenico zu Fiesole befindlich, gegenwärtig im Museum von Paris aufbewahrt wird. —

---

*) Mariä Krönung und die Wunder des heil. Dominicus nach Johann von Fiesole, gez. von W. Ternite, mit Text von A. W. von Schlegel.

Eine treffliche und würdige Abnahme vom Kreuz ist aus der 14. Sakristei von S. Trinità zu Florenz in die dortige Akademie hinübergeführt. — Ein grosses Tabernakel (1433) in der Galerie 15. der Uffizien ebendaselbst, dessen Flügel auf den äusseren und inneren Seiten mit überlebensgrossen Heiligen bemalt sind und auf dessen Grunde eine höchst grandiose Madonna, von liebreizenden Engeln auf dem Rande umgeben, dargestellt ist. Doch mangelt es diesen grossen Gestalten, so feierlich und würdig sie in ihrer Gesammterscheinung angeordnet sind, an jener eigentlich naturgemässen Durchbildung der Formen, deren genaueres Studium dem Meister noch fremd geblieben war und deren Mangel bei kleineren Werken minder bemerklich wird. — Gleichwohl nähern sich auch 16. in dieser Beziehung die Wandmalereien, womit er seit 1436 das Kloster seines Ordens zu Florenz (S. Marco) schmückte, einer grösseren Vollkommenheit, oder es macht hier die derbere Technik wiederum den Mangel weniger bemerklich. Jedenfalls versteht man in diesen Arbeiten, welche sich noch an den Orten ihrer ursprünglichen Bestimmung befinden und noch gegenwärtig den Zweck derselben erfüllen, am Besten das Gemüth des edlen und liebevollen Künstlers. Im Kapitelsaale malte er hier ein Crucifix, welches von einer bedeutenden Anzahl Heiliger angebetet wird; in Bewunderung, Schmerz, Ekstase schauen sie alle auf den Gekreuzigten hin; es ist eines der herrlichsten Werke der Welt in Beziehung auf den religiösen Ausdruck und man kann wohl annehmen, der Maler habe hier sein Allerbestes geben wollen. — Andere Malereien finden sich 17. im Hofe und auf den oberen Corridoren des Klosters, darunter vornehmlich eine wunderbar schöne Verkündigung und eine Madonna mit Heiligen ausgezeichnet sind; ebenso schmückte er die Zellen der Klosterbrüder mit verschiedenen erbaulichen Darstellungen. Alle diese Darstellungen im Kloster von S. Marco sind im Allgemeinen gut erhalten. — In der Kapelle della Madonna di S. Brizio im Dom von 18. Orvieto, einem der edelsten Denkmale italienischer Kunst,

ist der oberste Theil der Hinterwand und eine Abtheilung des Gewölbes von Fiesole um 1447 ausgemalt. Jener enthält Christus als Weltrichter von den lieblichsten Engelsgestalten umgeben, in der Geberde dem Christus des Orcagna nachgeahmt, nur ohne den hohen Ausdruck göttlichen Unmuthes. Am Gewölbe sieht man die Propheten in einer Pyramidalgruppe hinter einander, meist Greisengestalten, voll Würde und Schönheit, in herrlich gefalteten Gewändern, auf Goldgrund; es ist wie ein Abglanz himmlischer Herrlichkeit. Die übrigen auf das jüngste Gericht bezüglichen Fresken dieser Kapelle, Meisterwerke des Benozzo Gozzoli und L. Signorelli, werden wir später zu betrachten

19. haben. — In Rom, wo Fiesole in seiner spätern Zeit (1446) hinberufen wurde, malte er zwei Kapellen des Vaticans aus, von denen nur noch die eine, Geschichten der heil. Laurentius und Stephan in je fünf Bildern enthaltend, vorhanden ist*). Diese Malereien kommen zwar jenen in S. Marco zu Florenz nicht gleich, doch enthalten auch sie, namentlich eine Predigt des heil. Stephan, sehr vorzügliche Einzelheiten. Sie sind stark restaurirt.

Drittes Capitel.

Oberitalienische Schulen.

§. 118. Wie in Toskana, so beginnt auch in Oberitalien mit dem XIV. Jahrhundert eine neue Richtung in der Kunst; mit den Formen des germanischen Styles macht sich zugleich der Ausdruck des Gemüthes, eine mehr oder weniger organische Belebung der Gestalten und eine ganz

---

*) *Le pitture della Capella di Niccolò V, opere del Beato Gio. Ang. da Fiesole, dis. ed. inc. da Fr. Giangiacomo. Roma* 1810. — Bei D'Agincourt a. a. O. Taf. 145.

neue dramatisch-historische Behandlungsweise geltend. Die Anfänge dieser Neuerung sind wohl als unabhängige, lokale Entwickelung zu betrachten; bald aber kömmt der Einfluss Giotto's hinzu und reisst die oberitalienische Malerei zu Schöpfungen fort, in welchen der von ihm ausgehende Anstoss unwiderlegbar zu Tage kömmt.

Eine anfangs unabhängige Localschule tritt uns zunächst 1. in Bologna entgegen. Hier macht der von Dante (Purgatorio XI, Vs. 83) erwähnte Franco Bolognese den Uebergang von der byzantinischen Befangenheit zu einer naturgemässern Darstellung. Eine Madonna von seiner Hand mit dem Datum 1313 befindet sich im Palast Hercolani daselbst. Dieselbe Erscheinung zeigt sich in den Vignetten eines aus Bologna stammenden justinianischen Codex in der königl. Bibliothek zu Paris. — Eine eigenthüm- 2. liche Weichheit der Auffassung und Behandlung, wenn auch in sehr befangenen Formen, tritt sodann bereits in denjenigen Resten älterer Wandmalerei auf, welche aus aufgehobenen Klöstern in die Kirche des Campo Santo bei Bologna gerettet worden sind. — Bedeutend erscheint, in 3. der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, der Bologneser Vitale*), welcher von den Bildern der heiligen Jungfrau, die er mit eigenthümlicher Schönheit darzustellen wusste, den Beinamen: dalle madonne erhielt; eine seiner Madonnen, die sich in der Pinakothek von Bologna befindet, ist ein Bild von eigen anmuthiger Bewegung und besonders das Gesicht der h. Jungfrau sehr lieblich. — Aehnlich 4. wie Vitale, war auch der Bologneser Lippo di Dalmasio, der um den Schluss des XIV. Jahrhunderts blühte, durch die Anmuth seiner Madonnen berühmt und erhielt denselben Beinamen dalle Madonne. — Als seine Schülerin 5. nennt man die Ursuliner-Nonne Beata Caterina Vigri, deren Arbeiten jedoch erst um die Mitte des folgenden Jahrhunderts fallen. Die Pinakothek von Bologna und die

*) Vgl. D'Agincourt, a. a. O. Taf. 127.

Akademie von Venedig bewahren von ihr ein Paar, mit Namen und Datum versehener Tafeln, welche beide die h. Ursula darstellen. Sie sind von schwach gemüthlichem Ausdrucke und etwa den besseren sienesischen Arbeiten 6. dieser Zeit zu vergleichen. — Ein Missale der Münchner Bibliothek vom Jahre 1374 ist mit Miniaturen eines gewissen Nicolaus von Bologna geschmückt.

7. Schon sehr kenntlich zeigt sich der Einfluss Giotto's in den Werken zweier Maler um 1400: des Symon von Bologna und des Jacobus Pauli*), welche zusammen die Kirche Madonna della Mezzaratta mit biblischen Fresken versahen, ersterer herber und schärfer, letzterer charakterloser, beide in Auffassung und Ausdruck sehr mangelhaft. 8. Von Jacobus ein Altarwerk in S. Giacomo Maggiore (vom Jahre 1408) und einige Tafeln von seharfem und strengem 9. Styl in der Pinakothek; von Symon eine Reihe von Gemälden in derselben Sammlung, welche nur als tüchtige Handwerksarbeit gelten können.

10. Ein ansprechendes Freskobild, welches der Art des Florentiners Niccolà di Pietro in Etwas verwandt ist, sieht man auf dem Klosterhofe S. Domenico zu Bologna. Es führt die Unterschrift Petrus Johannis, und ist leider theilweise beschädigt**).

11. Auch ein gewisser Lorenzo und ein Cristoforo von

*) Von Lanzi (Gesch. d. Malerei in Italien, Uebers. Thl. III, S. 12) mit Jacopo d'Avanzo aus Bologna identificirt, von welchem in der Galerie Colonna zu Rom ein bezeichnetes Tafelbild, der Gekreuzigte zwischen seinen Angehörigen, von ziemlich untergeordnetem Werthe vorhanden ist. Wenn beide Maler wirklich identisch waren, so waren sie jedenfalls verschieden von dem grossen Künstler, welchem wir unten begegnen, und den wir d'Avanzo Veronese nennen werden. Vgl. E. Förster im Kunstblatt 1841, No. 38, und 1847, No. 9.

**) Ein gewisser Lianori soll sich nach Lanzi (A. a. O. S. 14) Petrus Joannes unterzeichnet haben. Eine Tafel der Bologner Pinakothek, welche die Unterschrift: Petrus Lianoris p. 1453, — führt, stimmt mit dem obigen Freskobilde übrigens nicht; sie ist hart und strenge gemalt.

Bologna malten gegen Ende des XIV. Jahrhunderts in der Mezzaratta; von letzterm rührt u. a. das Altarbild dieser Kirche (1380) her, eine Madonna welche die Gläubigen unter ihrem Mantel schützt.

Hier müssen wir auch des bei Anlass der Prager Schule 12. erwähnten Thomas von Mutina (Modena) gedenken, welcher um 1357 für Kaiser Carl IV. in der Burg Karlstein arbeitete. In der dortigen Kreuzkapelle sieht man von seiner Hand zwei Tafeln, deren eine ein sehr beschädigtes Eccehomo mit kleinen Figuren in der Umrahmung enthält. Die andere stellt eine Madonna, ebenfalls mit kleinern Figuren dar, eine Gestalt von eigenthümlich grossartiger Auffassung, an die alten Bologneser erinnernd, mit einem gewissen Anklang an die sienesische Formenbildung. — Ein anderes sicheres Bild 13. (mit Namensunterschrift) in der k. k. Galerie des Belvedere zu Wien, stellt, in halben Figuren, eine Madonna mit dem Kinde und zwei ritterliche Heilige zu ihren Seiten dar. Auch hier dürfte der Ausdruck in den Köpfen etwa mit dem Vitale von Bologna zu vergleichen sein. — Mit Wahr- 14. scheinlichkeit kann man dem Thomas ein Bild in der Altarnische der Katharinenkapelle auf Karlstein, Madonna zwischen Kaiser und Kaiserin, zuschreiben, ein Bild von grosser Anmuth, namentlich in der Hauptfigur, deren Kopf sich wieder mehr dem sienesischen Charakter zuneigt. — Eine sehr 15. sorgfältig ausgeführte Vera Icon von mildem Ausdruck, im Dom zu Prag, wird ebenfalls für ein Werk dieses Malers ausgegeben. — Ob und inwiefern Thomas mit jenem gleich- 16. zeitigen Barnaba von Modena zusammenhängt, von welchem eine Madonna mit dem Kinde, datirt 1367, im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. sich befindet, ist uns nicht bekannt. Das Bild ist ein merkwürdiger Versuch, die byzantinische Behandlungsweise sammt Oliventeint und Goldlichtern mit der grossartigern und freiern Auffassung des XIV. Jahrhunderts in Einklang zu bringen*).

---

*) Proben von Werken beider Maler bei D'Agincourt, a. a. O.,

§. 113. Ungleich wichtiger ist die Gruppe von Malern, welche im XIV. Jahrhundert zu Padua thätig waren; ja man kann sagen, dass ausserhalb Toscana's keine Stadt oder Gegend Italiens so viele vorzügliche Wandmalereien aus dieser Zeit besitzt. Damals herrschte dort das kunstsinnige Geschlecht der Carraresen; hauptsächlich aber hat das Nationalheiligthum Oberitaliens, die Kirche mit dem Grabe des heil. Antonius, die Anwendung der besten künstlerischen Kräfte in Anspruch genommen*).

Allerdings ist diese ältere paduanische Schule (wenn der Ausdruck gestattet wäre) wesentlich ein Ableger der florentinischen; Giotto steht wie in Florenz so auch hier an der Spitze, und zwar mit einem seiner grossartigsten Werke, den Fresken in der Kapelle der Arena; auch sind seine Nachfolger nicht lauter geborene Paduaner gewesen, namentlich der ausgezeichnetste nicht, und ihr Styl geht so weit auseinander, dass ausser der giottesken Grundlage kaum etwas Gemeinsames als besonderer Schulcharakter übrig bleibt.

1. Zunächst lässt es sich sehr bezweifeln, ob Giotto irgend einen unmittelbaren Schüler in Padua zurückliess, als er daselbst das eben erwähnte Werk (nach 1303) vollendet hatte. Die Geschichte der paduanischen Malerei schweigt von da bis zu Giusto Padovano, dessen einziges beglaubigtes Bild das Datum 1367 trägt und der überdiess von Geburt ein Florentiner war. Dieses Gemälde, im Besitz des Fürsten Friedrich von Oettingen-Wallerstein, ist ein kleiner Flügelaltar, wovon das Mittelbild die Krönung Mariä zwischen Engeln und Heiligen, die Innenseite der Flügel die Ver-

---

Taf. 133. Ob die 40 Frescofiguren des Thomas im Kapitelsaal der Dominicaner zu Treviso, welche lauter berühmte Männer dieses Ordens darstellten (s. ebenda) noch vorhanden sind, ist uns unbekannt. Sie trugen das Datum 1352.

*) Für das Folgende ist eine Reihe von Abhandlungen E. Försters, im Kunstblatt 1837, No. 3 bis 17, nebst einem Aufsatz über Giusto Padovano, Kunstbl. 1841, No. 36 unsere Hauptquelle.

kündigung, Geburt und Kreuzigung, die Aussenseite die Vorgeschichte der Maria bis zu ihrer Vermählung darstellt. Das Ganze verräth einen Nachfolger des Taddeo Gaddi, dessen Auffassungsweise hier mit vieler Weichheit der Formen, kräftiger Schattengebung und einer faltenreichern Gewandung verbunden ist. — Andere Werke, die man dem Giusto zuschrieb, werden jetzt mit Sicherheit den Paduanern Giovanni und Antonio, vielleicht Schülern Jenes, beigelegt: die grossen Fresken des Baptisteriums beim Dom (1380, Stiftung der Fila Buzzacarina) und der Lucaskapelle in San Antonio (um 1382). Im Baptisterium ist die bedeutsame symbolische Scenenfolge, welche für diese Art von Gebäuden üblich geworden war, mit grosser Vollständigkeit angeordnet: in der Kuppel sieht man einen kolossalen Christus mit Maria, ringsum in fünf Kreisen Engelkinder, musicirende Engel, Patriarchen und Apostel, Propheten nebst Märtyrern und Kirchenlehrern, zuletzt eine grosse Anzahl von Heiligen; dann in einem untern Ring um die Kuppel die Geschichten des alten Testamentes bis auf Joseph; in den Pendentifs der Kuppel die 4 Evangelisten; an den Wänden endlich in vielen Bildern die Geschichte Christi und die des Täufers nebst phantastischen Darstellungen aus der Apokalypse. Nur reichte die Kraft der Maler für diese Aufgabe nicht aus, und man kann diese Arbeiten in Beziehung auf malerische Anordnung, Belebung des Einzelnen, Zeichnung und Charakteristik geradezu unter die kümmerlichsten Werke der Nachfolger Giotto's rechnen. — Besser sind die Malereien der Kapelle des selig gesprochenen Mönches Lucas in der Kirche San Antonio, welche hauptsächlich die Legende jenes Seligen und die der Apostel Jacobus minor und Philippus enthalten; wenigstens lassen sich bei ziemlicher Rohheit des malerischen Gefühls doch manche gute und lebendige Motive und jene consequente Schattengebung nicht verkennen, welche auch in den Fresken des Baptisteriums vorherrscht und die beiden Maler mit Giusto zu verknüpfen scheint. Die Kreuzigung

2.

3.

des Philippus bei Hierapolis enthält z. B. eine gut entwickelte Pöbelgruppe, Alle Steine werfend, darunter zerstreut einige Wohlgekleidete. — Ein drittes Werk, welches ebenfalls dem Giusto zugeschrieben wurde, ist untergegangen, verdient aber des Gegenstandes wegen Erwähnung: die Fresken einer Kapelle in der Eremitanerkirche, welche die freien Künste mit den in denselben ausgezeichneten Männern, eine Reihenfolge von Lastern mit durch sie berüchtigten Individuen, und einen Kreis frommer Augustinermönche darstellten. Das Princip der allegorischen Darstellung war hier offenbar dasselbe wie in den oben betrachteten florentinischen Gemälden ähnlichen Inhaltes.

1. §. 120. Allein gleichzeitig mit Giovanni uud Antonio war schon derjenige Künstler in Padua aufgetreten, welcher neben Orcagna als der grösste Nachfolger Giotto's anerkannt werden muss: d'Avanzo Veronese*), welcher mit seinem (wahrscheinlich etwas ältern) Kunstgenossen Aldighiero da Zevio um 1376 die Ausschmückung der Capella San Felice in San Antonio, und 1377 die der St. Georgskapelle an dem Platze vor dieser Kirche begann. Mit den Werken der beiden Paduaner, welche — der Zeit nach — wohl noch von d'Avanzo und Aldighiero hätten lernen können, haben diese ausser der allgemeinern Stylgrundlage höchstens noch das Streben nach einer durchgeführtern Modellirung gemein; sonst verhalten sie sich zu diesen wie Künstler zu Handwerkern.

2. Die Capella San Felice enthält in eigenthümlicher, durch die Architektur bedingter Anordnung, eine Reihe von

*) Man hielt D'Avanzo bisher für einen Bologneser, weil er seit Vasari mit dem obengenannten Jacobus Pauli oder Jacopo D'Avanzo von Bologna identificirt wurde; dagegen lassen Ueberreste einer Inschrift in der St. Georgskapelle vermuthen, dass er aus Verona gewesen sei; nur muss man ihn von einem andern, ganz unbedeutenden und handwerksmässigen Jacobus von Verona unterscheiden, von welchem im Pallast Pisani in Padua eine Anbetung der Könige vorhanden ist. — Zevio, der Geburtsort des Genossen d'Avanzo's, liegt nahe bei Verona.

Fresken aus der Legende des heil. Jacobus major, und an der Hauptwand in drei Abtheilungen eine grosse Kreuzigung. Die sieben ersten Bilder der Legende scheinen von Aldighiero's Hand zu sein. Es sind Compositionen voll Leben und Ausdruck, von kräftiger und entschiedener Zeichnung und reich an scharfer Charakteristik. Die dramatische Auffassungsart Giotto's kehrt hier in geistvollster Weise wieder. Wo z. B. Jacobus die durch die Magier irre geführte Gemeine von Jerusalem belehrt, ist der verschiedene Affekt in den Zuhörern, das Complott der Irrlehrer und ihre Ueberlieferung an die Dämonen meisterhaft zu einer lebendigen Scene vereinigt. Höchst energisch tritt dann der Heilige mit seinem gebieterischen Machtwort den Dämonen wiederum entgegen; ihm gegenüber rotten sich die Juden zu seinem Verderben zusammen, und so schreitet die Erzählung mit einer Deutlichkeit, Entschiedenheit und plastischen Vollendung weiter, welche den besten giottesken Arbeiten nicht nachsteht. Besonders schön ist das vierte Bild, die Landung der Leiche des Jacobus an der spanischen Küste; vor einem festen Schloss am Meere wird der Leichnam auf einen Stein gelegt; aus jeder Bewegung der Angehörigen spricht Ehrfurcht und Theilnahme; ein Engel hält das Steuerruder des Schiffes. In den folgenden Bildern löst der Maler die schwierigsten Probleme; er schildert z. B. einen in den Fluss gestürzten Reiter, in dem vergeblichen Bestreben, das hohe Ufer zu erklimmen, und dgl. m.

§. 115. Wenn Aldighiero sich hier nach Art der übrigen Nachfolger Giotto's noch mehr an das Allgemeine der Erscheinungen des Lebens und der Charaktere gehalten hatte, wenn die Lust am Individualisiren bei ihm noch mehr zurücktritt, so zeigt sich in den übrigen Bildern von d'Avanzo, neben einer unverkennbaren Stylähnlichkeit mit Jenem, eine ganz neue Richtung, welche zu einer baldigen Umgestaltung des von Giotto geschaffenen Styles führen musste. Es ist ein analoger Uebergang wie er sich

in der gleichzeitigen Kölner Schule offenbart, nur bei ganz andern Prämissen und Umständen: das Einzelne, welches bisher nur in verallgemeinerter Gestalt, als Theil eines Ganzen Geltung gehabt, wird nun als etwas für sich Gültiges behandelt; es beginnt eine Werthschätzung des Lebens als solchen. In sehr bemerkbarer Weise tritt das Interesse der Individualisirung mit gleicher, ja vielleicht hie und da mit überwiegender Geltung auf neben demjenigen des Gesammtgedankens. Dies zeigt sich gleich in dem nächsten Bilde. Da wo der Leichnam des Jacobus in das Schloss der Gräfin Lupa hineingeführt wird, ist das den Wagen umdrängende Volk schon bis ins Einzelnste durch Mienen und Geberden charakterisirt. Die folgenden Bilder sind in der Composition minder gelungen und klar, auch zum Theil übermalt. Die grosse Kreuzigung dagegen, in drei durch Säulen geschiedenen Abtheilungen, gestattete dem Maler eine vielseitige Darlegung seiner Vorzüge: neue und lebendige Motive, freie Bewegungen und Stellungen, weiche schöne Formen, vor Allem aber Durchführung derselben bis ins Einzelnste und vortreffliche Bezeichnung der Charaktere und Affekte, namentlich des Schmerzes und der Angst. Die Gesammtcomposition ist nicht sonderlich grossartig oder poetisch, doch mag diess hier der ungünstige Raum mitverschuldet haben. Neu ist indess der Zug der von der Kreuzigung heimkehrenden Zuschauer.

2. Ungleich grösser und tiefer tritt uns d'Avanzo's Darstellungsweise entgegen in den Fresken der S. Georgskapelle*). Es sind 21 grosse Bilder, die Jugendgeschichte Christi, die Krönung Mariä, die Kreuzigung, und die Legenden des h. Georg, der h. Lucia und der h. Catharina dar-

*) Diese seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts vergessenen und durch dicken Staub unsichtbar gewordenen Fresken wurden im Jahre 1837 durch Dr. Ernst Förster wieder entdeckt und von ihm in Verbindung mit der Kirchenverwaltung gereinigt und hergestellt. Vgl. die „Wandgemälde der S. Georgen-Kapelle zu Padua", von Dr. E. Förster, mit 14 Abb. Berlin 1841, bei Reimer.

stellend. Ehemals war auch die Decke mit den Bildnissen von Propheten geschmückt. Der Antheil Aldighiero's wird widersprechend angegeben und lässt sich nicht mit Bestimmtheit erkennen*); die Hauptsache kann man jedoch unzweifelhaft als das Werk d'Avanzo's betrachten.

3. Zunächst erscheint derselbe in der vollen dramatischen Machtfülle der besten unter seinen Schulgenossen; wenn er auch weniger auf stark bewegte Scenen ausgeht. Giotto und seine Nachfolger betrachteten den Flächenraum ihrer Gemälde als ein der möglichst durchgängigen Belebung bedürfendes Ganzes; da aber die höhere Durchbildung der Landschaft, der Architektur u. s. w., kurz die malerische Ergänzung des figürlichen Vorganges durch die sichtbare Welt ausserhalb ihres Kreises lag, so gaben sie den Hauptpersonen eine oft sehr zahlreiche Begleitung bei, welche zugleich den Vorgang durch Theilnahme verdeutlichen half. D'Avanzo erscheint nun zwar in der Darstellung der Landschaft und der Perspective bedeutend entwickelter; allein er behielt die bisherige Compositionsweise bei und belebte sie neu durch die ihm eigene individuelle Tiefe und Vielartigkeit. Auch in seinen figurenreichsten Compositionen ist der Hauptgedanke, der Moment, immer klar und lebendig entwikkelt. Dazu kömmt nun noch eine Gabe des psychologischen Ausdruckes, eine Intuition des Geistigen in dem Aeusserlichen, und eine Kenntniss der Form, wie sich diess bei keinem Frühern vereinigt gefunden hatte. Das Bild der Kreuzigung (an der Altarwand), welches dasjenige der Capella San Felice in jeder Beziehung übertrifft, zeigt in schön gesonderten Gruppen eine Abstufung der verschiedenen Arten von Betheiligung an dem Ereigniss, welche kaum in irgend einem andern Kreuzigungsbilde mit solcher

*) Was Vasari (Leben des V. Carpaccio, deutsche Uebers. II. Bd., 2. Abth., S. 408) hierüber vorbringt, verdient nicht den geringsten Glauben. Er hält u. a. Aldighiero und Zevio (Sebeto) für zwei verschiedene Maler.

hohen Mässigung und Schönheit erreicht worden ist; besonders herrlich ist der Kopf des todten Christus, in welchem der Maler viel weniger die Todesmattigkeit als die Göttlich-
4. keit hervorzuheben gesucht hat. — Von den Bildern der Thürwand ist die Anbetung der Könige als eine Composition zu nennen, welche den grössten Reichthum mit der weisesten Abgemessenheit verbindet. In der Flucht nach Aegypten ist das lächelnde Antlitz der Madonna, zu welchem das Kind fröhlich emporsieht, von wunderbarem Zauber. Wie einst bei Giotto, so ist auch hier diese Scene mit
5. mehrern Nebenfiguren (Hirten etc.) versehen. — Die Legenden, an den Seitenwänden, enthalten einen Schatz an neuen, lebensvollen Zügen. Die Taufe des Heidenkönigs und seines Volkes durch S. Georg verbindet wiederum die grösste Fülle mit der klarsten Einheit; erwartungsvoll kniet die Familie des Königs neben dem Heiligen, während dieser den König tauft; neue Ankömmlinge eilen heran, selbst ein paar Kinder suchen sich hinter einer Säule Platz, um zusehen zu können. In den spätern Scenen bildet S. Georg einen trefflichen Gegensatz zu seinem Verfolger, dem Magier, welcher z. B. lauernd neben ihm steht, wo er den Giftbecher mit heiterm Antlitz leert. Sehr vorzüglich ist besonders die „Marter mit dem Rad"; im Hofraum eines Pallastes liegt der Heilige betend auf dem Rade mit den Eisenhaken, welches eben durch zwei Engel zertrümmert worden ist, zum Schrecken aller Anwesenden, in welchen die verschiedene Art der Gemüthsbewegung meisterhaft ausgedrückt ist. Die vier Gemälde zur Legende der h. Catharina sind schlecht erhalten und wahrscheinlich nur von einem Gehülfen ausgeführt, wenn auch die Erfindung dem d'Avanzo angehört. Das Schönste ist die Abschiedsscene zweier bekehrten und zum Tode bestimmten Philosophen. Dagegen sind die Bilder welche die Geschichte der h. Lucia von Syracus darstellen, gut erhalten und von höchstem Werthe. In dem zweiten derselben ist das Wunder dargestellt, wie mehrere Kriegsknechte und sechs vorgespannte

Ochsen sich vergebens mühen, die Heilige von der Stelle zu bewegen. Hier vergisst man die Sonderbarkeit des Gegenstandes über den hohen Vorzügen der Darstellung; in grossartiger Ruhe, gen Himmel blickend, steht die Heilige in der Mitte zwischen den aufgeregten Zuschauern, wovon ein Theil sich an den Prätor wendet, indess Andere die tiefste Betroffenheit und Sinnesänderung verrathen.

§. 121. In diesen beiden erhaltenen Bildercyclen ge- 1. stattete schon der Gegenstand dem Maler nicht jene grossartige Entfaltung allegorisch durchgeführter Gedanken, welche Giotto und Orcagna zu ihren höchsten Leistungen begeisterten; auch ist d'Avanzo diesen beiden an höherer poetischer Auffassung, an Kraft, Hoheit und Fülle der Gedanken überhaupt nicht gleichzustellen. Dagegen erreicht er sie in der Einheit und Abrundung der Composition und überragt sie und alle seine Zeitgenossen in Allem was zur malerischen Durchführung gehört, so bedeutend, dass er für das XIV. Jahrhundert immer eine ganz ausserordentliche Erscheinung bleibt und einen frühzeitigen Uebergang zu der Stylweise des XV. Jahrhunderts bildet. Er zuerst hat den Ausdruck bis in seine Tiefen hinein specialisirt, ohne doch von der idealen, allgemeinern Bildung der Gestalt weit abzugehen und in das Portraitartige zu verfallen. Andacht, Ergebung, Verwunderung, Schmerz, Entsetzen weiss er mit gleicher Vollkommenheit auszudrücken, und zwar nicht bloss durch das Mienenspiel, sondern durch die ganze Haltung, durch die Hände und die Stellung der Kniee. Nur der Ausdruck der Bosheit ist ihm, wie z. B. die Kreuzigung in der Kapelle San Felice lehrt, nicht gelungen; aber wenn andere Maler jener Zeit dabei in die Caricatur verfielen, so geht er vielmehr in das Gleichgültige und Bedeutungslose über. Die Köpfe heiliger Personen sind insgemein von einer grossartigen Schönheit. Wenn auch in der Kenntniss des körperlichen Organismus als eines Ganzen, und in der Gewandung noch kein sonderlicher Fortschritt zu bemerken ist, so erscheint dafür die Modellirung und die

Abstufung der Töne als eine zweite wichtige Errungenschaft, welche d'Avanzo in dieser Zeit allein bis zu solcher Ausbildung besass. Mag auch erst Masaccio mehrere Jahrzehnde später die Gesetze derselben aufgefunden haben, so ist schon hier durch eine glückliche Empirie die Sache selbst zur Erscheinung gebracht, während sich die übrigen Giottesken fortwährend mit einer allgemeinen Andeutung begnügten.

Mit jener Macht des Individualisirens und mit diesen gesteigerten Kunstmitteln ausgerüstet ging nun d'Avanzo noch einen Schritt weiter über seine Vorgänger hinaus; es zeigen sich die ersten Anfänge des Strebens nach optischer Illusion, und dieses ist zugleich der wichtige Punkt, wo sich die spätere paduanische Schule des Squarcione und Mantegna an seine Werke anschliesst. Offenbar hat er lange gesucht und gesonnen; in der Kreuzigung der Capella S. Felice und in mehrern andern der genannten Bilder lassen sich theilweise Anläufe und Versuche dieser Art er-
2. kennen; aber erst im letzten Bilde der Geschichte der heiligen Lucia von Syracus drang er zu einem grössern Erfolge durch, und mit diesem Bilde waren überhaupt die Schranken des giottesken Styles völlig durchbrochen, wenn d'Avanzo unmittelbare Nachfolger gefunden hätte. Das Gemälde enthält, wie mehrere andere, eine Doppelhandlung; in der Vorhalle einer Kirche sieht man hinten die tödtlich verwundete Heilige die Hostie empfangen, während im Vordergrunde bereits ihr Leichnam auf feierlich geschmückter Bahre ausgestellt ist, zu dessen Verehrung sich Männer und Frauen herandrängen. Hier ist nicht nur die Zeichnung richtiger, die Farbe schöner und feuriger, die Ausführung vollendeter als in den übrigen Bildern; auch die Individualisirung geht hier weiter, bis ins Portraitartige; die architektonische Perspective, welche schon in den frühern Bildern mit mehr Liebe behandelt war als bei irgend einem Zeitgenossen, ist bis zu einer gewissen Vollendung durchgeführt; die Gestalten sind je nach ihrer Entfernung rich-

tig verjüngt und die hinten stehenden durch einen leichten Luftton von den vordern unterschieden.

Andere Werke des d'Avanzo, in welchen vielleicht 3 seine neue Richtung noch viel reicher hervortrat, sind untergegangen; so z. B. zwei symbolische Triumphzüge im Pallast della Scala zu Verona, und einige „Hochzeiten" im Hause des Grafen Serenghi ebenda, welche voll von gleichzeitigen Bildnissen und Trachten gewesen sein sollen.

§. 122. Dass d'Avanzo irgend einen bestimmten Ein- 1. fluss auf seine Zeitgenossen gehabt, lässt sich bis jetzt nicht nachweisen; Hubert van Eyck und Masaccio, von welchen der erstere um 1377 noch ein Knabe, der letztere noch gar nicht geboren war, haben in der Folge das, was Er schon besass, von Neuem wieder für die Kunst erobern müssen.

Am wenigsten aber eiferten ihm die Paduaner selbst 2. nach. Wir erwähnen hier nur noch zwei grossräumige Werke vom Anfang des XV. Jahrhunderts, welche den Styl der Schule Giotto's in ganz abgestandener Weise wiederholen. Das Eine sind die Fresken, welche in dem riesenhaften Salone (oder Sala della Ragione) das Gewölbe und die Wände bedecken. Früher schrieb man die Erfindung dem berühmten Zauberer Pietro von Abano, die Ausführung Giotto zu; gegenwärtig jedoch ist so viel als nachgewiesen, dass das Ganze erst nach 1420 von einem gewissen Giovanni Miretto gemalt wurde. Es ist eines der am schwersten zu deutenden Kunstwerke, welche überhaupt vorhanden sind; nur eine genaue Kenntniss der astrologischen Systeme des XV. Jahrhunderts könnte den Schlüssel dazu liefern, und Manches würde doch ewig unerklärbar bleiben. In nahezu 400 an und übereinander gereihten Bildern, welche nirgends in übersichtliche Hauptabtheilungen geschieden sind, ist der Einfluss der Gestirne und der Jahreszeiten auf das Menschenleben versinnlicht. Die verschiedenen Verrichtungen und Ereignisse des letztern sind dabei der Sache nach zu wahren Genrebildern

geworden, obschon die Darstellungsweise noch immer dem Style der Giottesken folgt. Ausser den sinnreich personificirten Monaten, Planeten, u. s. w. sieht man auch die Apostel, die Tugenden, einen grossen S. Marcus und vieles Andere dargestellt*). Die Formengebung ist durchgängig ziemlich allgemein und flau, und selbst die bessern Figuren, wie z. B. die Apostel gemahnen bloss an bekannte Typen;
3. überdiess ist fast Alles mehrfach übermalt. — Das zweite Werk sind die Malereien im Chor der Eremitanerkirche, welche bisher einem gewissen Guariento (um 1330, st. vor 1360) beigelegt wurden, jetzt aber mit überzeugenden Gründen dem XV. Jahrhundert, und zwar einer mit der obigen nahe verwandten Hand zugewiesen sind. Man sieht Christus als Weltrichter zwischen je drei Aposteln, dann Kirchenväter, Propheten, die Geschichte der Apostel Philippus und Jacobus minor, vier Darstellungen aus der Ordenslegende der Augustiner, u. a. m., Alles von untergeordnetem Werthe und das Meiste übermalt. Am besten erhalten sind unten den Wänden entlang die grau in grau gemalten Figuren der Planeten, welche wiederum, wie im Salone, mit unergründlichen Nebenbeziehungen auf das Erdenleben in Verbindung gesetzt sind.

1. §. 123. Auch in andern oberitalischen Städten hatte die Malerei, wesentlich durch Einwirkungen von der Schule Giotto's aus, eine höhere und freiere Entfaltung gewonnen. Verona, welches wir schon als wahrscheinliche Vaterstadt des Aldighiero und d'Avanzo zu nennen hatten, besitzt eine nicht geringe Anzahl von Wandmalereien des XIV. Jahrhunderts, z. B. im Presbyterium von S. Nazario, in S. Anastasia, an den Wänden von S. Zeno, u. a. a. O., meist statuarische Heiligenfiguren, welche mit dem florentinischen

*) Weiteres über diese immerhin sachlich interessante Reihe von Darstellungen, auf welche wir uns unmöglich näher einlassen können, giebt die schon erwähnte Abhandlung E. Försters, Kunstblatt 1838, No. 15.

Stylprincip mehr oder weniger übereinstimmen. In den 2. Fresken eines Stefano da Zevio (über einer Seitenthür von Santa Eufemia, in einer Nische an der Aussenwand von San Fermo, u. a. a. O.) verbindet sich Wärme der Farbenbehandlung mit einer strengen Anmuth. Einen 3. ähnlichen Styl zeigt ein sehr treffliches Altarwerk, welches sich in der Galerie des Rathspallastes zu Verona befindet; es ist mit der Unterschrift Opus Turoni 1360 versehen und stellt die Dreieinigkeit, die Krönung Mariä und verschiedene Heilige zu den Seiten dar.

Für Mailand gäbe der schon erwähnte Giovanni 4. da Melano einen Anhaltspunkt, wenn sein Name mit Sicherheit auf diese Stadt zu beziehen wäre. Doch ist in Mailand selbst überhaupt zu Weniges aus dem XIV. Jahrhundert erhalten, um allgemeinere Schlüsse ziehen zu können. Ein späterer Mailänder, von welchem sich nur ein einziges Werk, und zwar in Neapel, erhalten hat, war Leonardo de Bissuccio. Es ist diess die Bemalung der im Jahre 1433 erbauten achteckigen Grabkapelle des Sergianni Caracciolo (Seneschalls und Geliebten der jüngern Königin Johanna), hinter dem Chor von S. Giovanni a Carbonara. Ueber der Eingangsthür sieht man in kolossaler Grösse Christus, die Maria krönend, beide von den Armen Gottes des Vaters umfasst und von Engelschaaren umgeben; unten links mehrere Mitglieder der Familie Caracciolo, und neben der Thür in einem Rund das Bildniss des Seneschalls, nackt, wie man ihn nach seiner Ermordung gefunden. Andere Felder enthalten Scenen aus dem Leben der Maria, eine Verkündigung und mehrere einzelne Heiligenfiguren. Der Styl ist wesentlich noch giottesk, allein Bildung und Ausdruck der Köpfe sind lieblicher, besonders die der Engel, welche an die des Fiesole erinnern. Die Bildnisse sind sehr individuell, die Haltung im Ganzen ist einfach und grossartig*).

*) Vgl. Passavant, Kunstblatt 1838, No. 66 und ff., Beiträge

1. §. 124. In Venedig hatte, wie oben dargethan worden, der byzantinische Styl sich mit kurzen Unterbrechungen im Wesentlichen behauptet, und durch die vielhundertjährige Gewöhnung unterstützt, der neuern Entwickelung einen stärkern Widerstand entgegengesetzt als in andern Gegenden Italiens. Doch war seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts das theilweise Eindringen derselben nicht mehr zu hemmen, nur gestaltete sich die Mischung anders. Von der grossartig freien allegorischen Malerei, von jenen tiefsinnigen Gedichten, womit die Schule Giotto's ganze grosse Gebäude ausschmückte, ist hier nichts zu finden; auch die historischen Darstellungen sind in Betreff des höhern Lebens meist nur von untergeordnetem Werthe, und selbst die Altarbilder behalten länger als anderswo das Nischenwerk, die trennenden Goldleisten und mit denselben die ruhige Darstellung einzelner Gestalten bei. Wohin diese Anfänge deuteten und welche Art von Ersatz der Schule zu Theil werden sollte, hat erst das XV. Jahrhundert erwiesen.

2. Wir beginnen billig mit einem der wenigen Werke von monumentalem Charakter, mit den Mosaiken der Capella San Isidoro in San Marco (am Ende des linken Querarmes), welche gegen 1350 entstanden sind. Die Hauptzüge des germanischen Styles walten hier bereits fast ausschliesslich vor, aber sie sind nicht gepaart mit der poetischen Grösse noch mit der feierlichen Schönheit der bessern Nachfolger Giotto's, vielmehr zeigt sich bei fleissiger Ausführung eine empfindungslose und ungeschickte Conception. Weitere Belege für den damaligen Styl enthält
3. die Gemäldesammlung der venetianischen Akademie. Hier sieht man ein grosses aus verschiedenen Tafeln bestehendes Altarwerk, Mariä Krönung zwischen 14 Scenen der heiligen Geschichte, welches (mit Ausnahme des späteren Mittelbildes) dem Niccolò Semitecolo, einem Künstler, der

---

zur Gesch. der alten Malerschulen in der Lombardei. Eine Inschrift sichert Namen nnd Herkunft des Malers unwiderleglich.

um die Mitte des XIV. Jahrhunderts blühte, zugeschrieben wird. In diesem Werke ist noch wenig von der allgemeinen Richtung der Zeit zu bemerken; am meisten gleicht es den Arbeiten des Duccio, ohne jedoch deren Trefflichkeit zu erreichen; die Goldschraffirungen, der olivenbraune Teint und manche einzelne Motive sind noch direkt byzantinisch. — Mehr den Uebergang bezeichnend ist ein anderes Altarwerk, dessen Mittelbild die Krönung der Maria darstellt, von Lorenzo Veneziano, uud, der Inschrift zufolge, vom Jahre 1357 oder 1367. Bei grosser Strenge des Styles haben die Köpfe einen schönen, sanften Ausdruck und die Gewandung fällt in runden, weichen Falten. Einzelnes erinnert schon an eine unmittelbare Einwirkung von Seiten der toskanischen Schule. — Ein drittes, früher dem Michele Onoria, jetzt dem Michele Mattei da Bologna zugeschriebenes Altarwerk, welches in der Mitte die Madonna und Heilige zu ihren Seiten, oben den Gekreuzigten und die Evangelisten, unten Geschichten der heiligen Helena enthält, zeigt bereits einen weiteren Fortschritt. Dies ist noch mehr im Charakter der Zeit, mit zierlichen Falten der Gewandung und einer lichten Carnation, welche jedoch noch die den Byzantinern eigenen grünlichen Schatten beibehält; die Gesichter sind fein, aber nicht bedeutend. — Aehnlich auch ist das Bild des Venetianers Niccolà di Pietro, welches sich in der Galerie Manfrini zu Venedig befindet. Es ist eine Madonna mit dem Kinde und musicirenden Engelchen und nicht ohne Anmuth, besonders in der schlichten, fast sienesischen Gewandung. Es bezeichnet das Kunstleben in einer reichen Handelsstadt, wenn der Maler selbst seine Wohnung anzeigt: „Im Jahre 1394 malte dieses Werk Nicolaus, der Sohn Meister Peters des Malers in Venedig, wohnhaft am Eingang der Paradiesbrücke.“

4. 5. 6.

§. 125. Eine andre Richtung zeigt sich zu Venedig in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Eine eigenthümliche, hinschmelzende Weichheit, der es jedoch nicht an Ernst und Würde fehlt, geht durch die hieher gehörigen

1.

Bilder; die Gewandung ist in jenen langen weichen Linien (wie bei den Toskanern des XIV. Jahrhunderts) geführt, die Farbe tief und durchsichtig, die Carnation ungemein weich und warm, fast wie ein Vorbild jener späteren Vor-
2. züge der venezianischen Schule. — Schon in einem schönen Altarwerke des Michiel Giambono, der zu jener Zeit in Venedig thätig war, — es befindet sich in der dortigen Akademie und stellt einen Christus mit vier Heiligen dar, — tritt diese Richtung in voller Entschiedenheit hervor.
3. Ebenso erscheint Jacobello de Flore, von dem u. a. eine mit der Jahrzahl 1434 bezeichnete Madonna (jedoch an sich kein bedeutendes Bild) in der Galerie Manfrini zu Venedig erhalten ist.

4. Am Vollendetsten zeigt sich diese Richtung in den Werken zweier gemeinschaftlich arbeitenden Künstler, des Giovanni und Antonio von Murano (einer der venetianischen Inseln). Letzterer gehört zu der Familie der Vivarini, denen wir in einem folgenden Abschnitte wiederbegegnen werden; ersterer scheint ein Deutscher gewesen zu sein, indem er sich mehrfach als Alamanus bezeichnet hat. Zwei treffliche Bilder dieser beiden Künstler befinden sich in der Galerie der venetianischen Akademie. Das eine, vom Jahre 1440, ist eine figurenreiche Krönung der Maria, darauf namentlich reizend ernsthafte Knaben mit den Marterinstrumenten Christi enthalten sind. Ringsum sitzen zahllose Heilige, in deren Köpfen sich der (übrigens hier nicht sehr bedeutende) ideale Typus des germanischen Styles schon mit Anfängen individueller Durchführung etwa wie bei Meister Stephan von Köln vermischt. (Ein zweites, altes Exemplar in S. Pantaleone zu Venedig, Capella della
5. Madonna di Loreto). Das andre, vom Jahre 1446, ist ein Bild von gewaltigen Dimensionen, eine Madonna auf dem Throne, unter einem von Engeln getragenen Baldachine, die vier Kirchenlehrer zu ihren Seiten. Hier ist vornehmlich die Maria sehr anmuthvoll; dagegen sind die vier Heiligen zwar würdig, aber ohne alle Grossartigkeit und sogar

etwas prosaisch aufgefasst. Die Färbung ist von glühender Pracht, wie bei Giambono. — Mehrere schöne Gemälde 6. der beiden Maler, und zwar von geistvollerm, milderm Ausdruck als das eben genannte, mit der Jahrzahl 1445, sieht man in einer inneren Kapelle bei S. Zaccaria zu Venedig, unter denen besonders der Altar zur Linken, mehrere Heilige unter- und nebeneinander darstellend, wohlerhalten ist. Eine Madonna in trono soll sich in Santa Fosca befinden. 7.

Endlich muss hier noch als vorzüglichstes Meisterwerk 8. dieser altvenezianischen Schule die Capella de' Mascoli in S. Marco genannt werden, deren Wände Mariä Geburt, Darstellung, Heimsuchung und Tod, das Tonnengewölbe aber in drei Rundbildern die Madonna und zwei Propheten enthält, alles in Mosaik von der Hand des schon erwähnten Giambono, um 1430 begonnen. Während im übrigen Italien diese Kunstgattung schon fast gänzlich aufgehört hatte, weil sie dem ungeheuer gesteigerten Kunstbedürfniss nicht mehr zu folgen im Stande war, errang sie hier, wo man sie zur Vollendung der Marcuskirche nicht entbehren konnte, noch einen ihrer bedeutendsten Erfolge. Zwar ist das höhere, architektonische Princip, welches im Styl der ältern Mosaiken zur Erscheinung kam, hier nicht mehr beobachtet; es sind historische Gemälde von sehr entwickeltem Styl, in sauberes, feines Mosaik übersetzt; allein die Gemessenheit der Vertheilung, die Schönheit und der Ausdruck der Gestalten, die leuchtende Farbe und der prachtvolle architektonische Hintergrund, welcher überdiess perspectivisch richtig ist, ertheilen diesem Werke nicht bloss den Vorzug vor allen übrigen Mosaiken dieser Kirche, sondern eine hohe Stellung in der damaligen Historienmalerei überhaupt. Der Künstler, welcher sich in einer Beischrift ausdrücklich als Venezianer nennt, starb um 1450.

Wie die altvenezianische Schule aber zu dieser Ent- 9. wickelung gelangte, bleibt noch ungewiss. Ein direkter Einfluss von der Schule Giotto's her lässt sich nirgends nachweisen; es sind mehr nur die allgemeinern Typen des

germanischen Styles, welche sich allmälig Bahn brechen. Was aber die Besonderheiten der Schule betrifft, so fühlt man sich versucht, dieselben mit den Culturbedingungen Venedigs in Verbindung zu bringen. Es liegt, möchte man sagen, in der Natur einer reichen mittelalterlichen Handelsaristokratie, von der Kunst eher eine augenbestechende Pracht und Zierlichkeit, womöglich in tragbarer Gestalt, sei es nun Hausaltar oder öffentliches Weihgeschenk, zu verlangen, als grosse, monumentale Arbeiten, welche eine ganze Welt von Ereignissen und Gedanken in einer allerdings mehr nur andeutenden Ausführung enthalten. Die gleichzeitige flandrische Malerei, welche unter ähnlichen Bedingungen analoge Eigenschaften entwickelte, gewährt dieselbe Beobachtung. — Die Tiefe und Durchsichtigkeit wenigstens einzelner Farben war schon der einheimischen byzantinischen Tafelmalerei eigen, und mag sich von dieser Grundlage aus weiter gebildet haben, ohne dass man einen paduanischen Einfluss durch d'Avanzo oder einen nordischen durch Johannes Alamanus anzunehmen genöthigt ist*).

1\. §. 126. Wenn wir hier erst die Künstler der Mark Ancona und der angrenzenden Gegenden einreihen, so geschieht diess, weil der wichtigste derselben zugleich mit der venezianischen Schule in engster Verbindung steht. Sehen wir von jenem sonst unbekannten Oderigi aus Gubbio ab, welchen Dante als die „Zierde der Miniaturmalerei" bezeichnet, so giebt sich zunächst hier wiederum eine un-2. verkennbare toskanische Einwirkung kund. Hieher gehört Gritto da Fabriano, von dem in der Galerie des Berliner Museums eine anmuthige Madonna mit Heiligen (auf der jetzt getrennten Rückseite der Gekreuzigte mit seinen Angehörigen, über dem Kreuz der symbolische Pelican), durch Namensunterschrift des Künstlers beglaubigt, befind-

*) Ein venezianisches Gebetbuch mit Miniaturen um 1400 gefertigt, in der königl. Bibliothek zu Paris beschreibt Waagen, Kunstw. u. Künstl. in Paris, S. 321.

lich ist. Wahrscheinlich ist Gritto identisch mit Alegretto di Nuzio, von welchem ein Altarbild im Dom von Macerata mit dem Datum 1368, und ein kleinerer Flügelaltar vom Jahre 1365, Madonna zwischen Heiligen, (ehemals) im Camaldulenserhospiz an der Lungara in Rom herrühren. Ohne zu einer ausgezeichnet höhern Entwickelung zu gelangen, erreicht der Künstler doch eine sanfte Milde des Ausdruckes und eine grosse Weichheit der Färbung. 3.

Ungleich bedeutender ist ein Schüler oder Nachfolger des Gritto: Gentile da Fabriano*), dessen Blüthe dem Anfange des XV. Jahrhunderts angehört. Er ist dem Fiesole ähnlich, aber er hat auf der einen Seite nicht die religiöse Hingebung dieses Künstlers und übertrifft ihn auf der andern durch eine unbefangnere Auffassung der Erscheinungen des Lebens. Sehr charakteristisch ist für ihn ein Wort des Michelangelo: Gentile's Bilder seien wie sein Name, d. h. edel, anmuthig, heiter, lebhaft u. s. w., — denn alle diese Begriffe vereint das italienische Wort gentile in sich, das, wie es eine bestimmte Eigenthümlichkeit italienischer Sitte bezeichnet, in unserer Sprache kein entsprendes Wort findet. Fiesole und Gentile erschienen wie zwei Brüder, beide als hochbegabte Naturen, beide voll des innigsten, liebenswürdigsten Gemüthes, aber jener ist ein Mönch und dieser ein Ritter geworden. Eine wundersame Frühlingslust offenbart sich in Gentile's Bildern, die ich mit den Dichtungen der Minnesinger vergleichen möchte, eine unaussprechliche Heiterkeit, die durch keinen Zweifel, keine Bangigkeit der Seele getrübt wird; zugleich eine kindliche Freude an Pracht und goldenem Schmucke, den er in grösstem Reichthum anwendet, ohne jedoch das Auge durch Ueberladung zu verwirren**). 4.

*) *Elogio del pitt. Gentile da Fabriano, scr. dal Marchese A. Cav. Ricci. Macerata* 1829. — Deutsch übersetzt im Museum, 1837, No. 2 u. ff.

**) Zu bemerken ist, dass er es, wie Manche seiner Zeitgenossen, liebt, den Goldschmuck zuweilen erhöht, en relief, aufzusetzen, was

5. Ueber Gentile's Bildung ist nichts bekannt, auch von den zahlreichen Werken, welche er in der Umgegend seiner Heimath, in Venedig, in Rom ausgeführt hat, nur sehr Weniges erhalten; namentlich ist der Verlust seiner höchst umfassenden Arbeiten in der Kirche des Lateran zu Rom, welche als unübertreffliche Werke geschildert werden, höchlichst zu bedauern. Gleichwohl genügt auch das Wenige, was man noch gegenwärtig von ihm kennt, zur Würdigung seines Talentes und zu der Erkenntniss gewisser Stylverschiedenheiten zwischen seinen frühern Werken und den 6. spätern. Zu den erstern gehört ein Frescobild der Madonna im Dom von Orvieto; eine Madonna mit Heiligen, Donator und zwei Bäumen deren Kronen aus lauter Cherubim bestehen, im Museum von Berlin (ein Bild, dessen Formenauffassung und Ausdruck auf sienesische Vorbilder hindeuten); 7. sodann das Hauptwerk, eine Anbetung der Könige, mit Gentile's Namen und der Jahrzahl 1423 bezeichnet, die früher in der Sakristei von S. Trinità zu Florenz aufbewahrt wurde, gegenwärtig in der Galerie der dortigen Akademie. Ueber den Bögen, welche das Bild einrahmen, befinden sich kleinere Darstellungen und unter diesen vier Propheten von herrlichster Majestät und Würde. Die Hauptdarstellung ist eine der vorzüglichsten dieses Gegenstandes und vergegenwärtigt den ganzen Reichthum von naiver Poesie, womit die Anschauung des Mittelalters diesen Vorgang zu bekleiden pflegte, in den edelsten und anmuthigsten Formen. Der Ausdruck der Bescheidenheit in der Madonna, der Freundlichkeit in dem holdseligen Kinde, der frommen Hingabe in den Königen und Hirten, die lebendige Schönheit der einzelnen Individuen, die epische Fülle und die

---

jedoch ganz in der Natur eines solchen Schmuckes begründet ist. Denn da im Golde keine genügende Modellirung durch Schatten und Licht zu erreichen ist, so konnte eine solche nur durch das genannte Mittel hervorgebracht werden, wobei freilich das Bild durchaus im rechten Lichte betrachtet werden muss.

feine, prachtvolle Ausführung weisen diesem Bilde eine Stelle unter den trefflichsten Werken der von Giotto abhängigen Schulen an, obschon die Charaktere und Formen noch nicht viel entwickelter sind als etwa bei Orcagna. — 8. Später begab sich Gentile nach Venedig, wo er mit Giovanni und Antonio von Murano in Verbindung getreten sein muss. Eine für das Haus Zeno in dieser spätern Zeit gemalte Anbetung der Könige, welche aus der Sammlung Craglietto zu Venedig in das Museum von Berlin übergegangen ist, hat im Colorit und namentlich in der Bildung der Köpfe so vieles mit den Werken der Muranesen gemein, dass es gegenwärtig den Namen derselben trägt, doch wie uns scheint mit Unrecht, indem die Gesammtauffassung und sehr viel Einzelnes durchaus auf Gentile, namentlich auf die Anbetung in Florenz hinweist*). Manche Motive aus dieser sind hier wiederholt; die Vollendung ist dieselbe, der Figurenreichthum noch grösser; vornehmlich sind einige Jünglingsgestalten, welche die Begleitung eines vierten, bei jener heiligen Handlung anwesenden Fürsten ausmachen, voll der liebenswürdigsten ritterlichen Anmuth. — Bei andern Bildern Gentile's wissen wir in Ermangelung eigener Anschauung nicht anzugeben, ob sie seiner frühern oder spätern Periode angehören. Zu Fabriano selbst (Casa Bufera) 9. befindet sich noch eine von Engeln umgebene Krönung Mariä, und ein h. Franz, der die Wundmale empfängt;

---

*) Wir gestehen gerne, dass hier für allerlei Zweifel hinlänglicher Raum bleibt. Die Werke der Muranesen entstanden erst nach 1440, als sich Gentile vielleicht bereits in Rom befand und schon so sehr bei Jahren war, dass jene schon desshalb nicht etwa seine Lehrer sein konnten. Vielleicht waren sie eher seine Schüler; Giacomo Bellini bekennt sich schon im Jahre 1436 als solchen. — Zwar sucht Gaye (Kunstblatt 1840, No. 35) in seinem Aufsatz über die Handzeichnungen des Giacomo Bellini zu beweisen, dass Gentile's Thätigkeit in Venedig und namentlich die „Anbetung" der ehemal. Sammlung Craglietto dem Bilde von 1423 in Florenz vorangegangen sei, aber einerseits genügen die beigebrachten Facta nicht, andererseits trägt das Bild Craglietto allzudeutlich den Stempel einer spätern Entwickelung.

10. eine Madonna in trono mit Engeln, drüber Gott Vater (im Styl dem Bild von Florenz nahe stehend), war in der
11. Sammlung von Young Ottley zu London; eine besonders herrliche Krönung Mariä (das sog. Quadro della romita) und vier einzelne Heilige besitzt die Galerie der Brera zu Mailand.

12. Auf die Schüler des Gentile scheint wesentlich sein späterer Typus übergegangen zu sein. Einem derselben, Giacomo Bellini, werden wir als dem Vater der beiden Stifter der neuern venezianischen Malerei wieder begegnen, einem andern, Benedetto Bonfigli, als einem der frühsten Maler der Schule von Perugia. Gentile's Sohn, Francesco di Gentile da Fabriano, und Antonio da Fabriano, vielleicht ebenfalls ein Schüler des Gentile, schlossen sich in der Folge der paduanischen Schule des Squarcione an*).

13. Gleichzeitig mit Gentile waren in der Nähe seiner Vaterstadt andere Künstler von ähnlicher Richtung thätig. Zu Gubbio malte Ottaviano di Martino Nelli**) im Jahre 1403 ein Frescobild in der Kirche S. Maria nuova, welches sich durch zarte Ausführung und Lieblichkeit des Ausdruckes auszeichnet; Madonna erscheint zwischen Engeln, Heiligen und Donatoren; oben, in einer Glorie von Che-
14. rubim, hält Christus eine Krone über ihrem Haupt. — In Urbino lebten die Brüder Lorenzo und Jacopo di San Severino; von Lorenzo, dem ältern und bessern der beiden Künstler, rührt das Altarblatt in der Sakristei von S. Lucia zu Fabriano her, eine Madonna mit S. Catharina von Siena u. a. Heiligen und Engeln darstellend, Alles weniger durchgebildet und schön, als durch Lebendigkeit und Charakteristik bedeutend. Von beiden Brüdern gemeinschaftlich sind die Fresken aus dem Leben Christi und Johannes des Täufers im Oratorium von S. Giovanni Bat-

---

*) Vgl. Gaye: „Zur Kunstgeschichte“, im Kunstbl. 1839, No. 21.

**) S. Kunstbl. 1846, No. 59; Gaye, Cartegg. I, S. 130. — Der Maler starb 1444.

tista zu Urbino gearbeitet, und ebenso (wahrscheinlich) s. auch die Wandgemälde aus der Geschichte des heil. Nicolaus in einer Seitenkapelle von S. Nicola zu Tolentino, die zwar zum grössern Theil roh übermalt sind, an denen jedoch Einzelnes noch ziemlich rein erhalten ist. Hier finden sich anmuthvolle Köpfe von äusserst zartem, mildem und sehnsuchtsvollem Ausdrucke*).

Viertes Capitel.

Schule von Neapel.

§. 127. Giotto hatte in Neapel, wie oben geschildert t. wurde, eines seiner vorzüglichsten Werke ausgeführt, welches unmöglich ganz ohne Nachfolge bleiben konnte, zumal da die schon vorhandene Malerschule sich bereits früher der neuen, von Toscana ausgehenden Darstellungsweise genähert hatte. Indess gestaltete sich während des XIV. Jahrhunderts keine bedeutende Blüthe**). Eine unmittelbare Verwandtschaft mit Giotto lässt sich nur in den Miniaturen einer Handschrift des britischen Museums***) erkennen, welche auf Veranlassung des Königs Robert entstanden ist, desselben welcher Giotto nach Neapel berief. Die Bilder sind von symbolischem Inhalt, meist in Bezug auf den König, und stimmen in der Ausdrucksweise allegorischer Gedanken ganz mit jenen grossen symbolischen Bilderkreisen der Schule Giotto's überein. Man sieht z. B. die sieben freien Künste auf den Knien liegend vor dem Pegasus, welcher die heilige Quelle aus dem Boden stampft; Italien steht dem Könige gegenüber als weinendes Weib, u. dgl. m. Die (sorgfältige) Ausführung erinnert so sehr

---

*) Ueber alle diese Werke vgl. Passavant: Rafael I, S. 426 u. f.

**) Vgl. den Aufsatz Kugler's: „Von den ältern Malern Neapels", im Museum 1835, No. 43—49.

***) Waagen, Kunstw. und Künstler in Engld, I, S. 149.

an Giotto, dass man eine persönliche Mitwirkung desselben annehmen möchte; die Affekte sind sehr deutlich ausgedrückt, die Geberden ungemein lebhaft und sprechend. Von grösstem Werthe ist das Blatt, auf welchem sieben Engel die Dämonen bändigen; hier zeigt sich das glücklichste Streben nach Hoheit, Würde und Schönheit.

2. Die folgenden Maler lassen zwar den Einfluss der Schule Giotto's im Allgemeinen erkennen, gehören aber auf keine Weise zu den Höhepunkten derselben. Als die bedeutendsten, von welchen noch erhaltene Werke nachzuweisen sind, werden Maestro Simone und seine Schüler Stefanone und Francesco di Maestro Simone
3. (letzterer der Sohn des Meisters) erwähnt. Von Simone befinden sich zu S. Lorenzo maggiore in Neapel zwei Altartafeln, von Stefanone eine heil. Magdalena in S. Domenico maggiore (Capella S. Martino), von Francesco ein treffliches Wandgemälde, Madonna in throno und die Dreieinigkeit, in Santa Chiara, links neben der Hauptthür.

Die Gestalten dieser Neapolitaner des XIV. Jahrhunderts zeigen im Ganzen keinen angenehmen Typus; die Köpfe haben bei einer kreidigen Carnation im Ausdruck etwas Leeres und Zweideutiges; von bewegten Compositionen, in welchen die übrigen Nachfolger Giotto's eine
4. so hohe Stufe erreichten, ist fast nichts vorhanden. Gegen das Ende des Jahrhunderts trat derjenige Maler auf, welcher den Uebergang zu der spätern realistischen Schule von Neapel bildet: Colantonio del Fiore († 1444). Ueber die meisten der von ihm noch vorhandenen Werke lässt sich indess bei ihrem gegenwärtigen verwahrlosten Zustande
5. kein sonderliches Urtheil fällen. Ein Altarbild in San Antonio del Borgo, welches den heiligen Abt dieses Namens von musicirenden u. a. Engeln umgeben darstellt*), gehört noch wesentlich der eben geschilderten Bildungsweise an. Sehr zerstört und kaum kenntlich ist ein Wandbild an dem

*) D'Agincourt, Malerei, Taf. 130 u. f.

Kirchlein S. Angelo a Nilo, in der Lunette über dem Hauptportal. Ein berühmtes Gemälde des Museo Borbonico (der Studj) in Neapel, welches dem Colantonio früher beigelegt wurde, ist jetzt mit überwiegenden Gründen der flandrischen Schule zugewiesen: der h. Hieronymus, welcher seinem Löwen einen Dorn aus dem Fusse zieht. (S. unten).

Dass auch auf Sicilien die Kunstweise des Giotto c. Eingang gefunden hatte, und zu feiner Ausbildung gelangt war, beweist die in der königl. Bibliothek zu Paris aufbewahrte, mit Miniaturen versehene Urkunde über die Stiftung des Ordens vom heil. Geist, vom Jahre 1352 *). Die Köpfe sind lebendig, die Bewegungen sprechend und graziös, das Gefühl fein, die Verhältnisse übrigens lang und mager.

*) Waagen, Kunstw. u. Künstl. in Paris S. 319.

Drittes Buch.

Die Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts.

---

§. 128. Als die Zustände des Mittelalters sich aufzulösen begannen, als durch grosse Krisen die Bande gelockert wurden, womit die Kirche alles geistige Dasein umfasst hatte, da machte sich auch die Kunst im Norden wie im Süden von den Zwecken innerlich los, welchen sie bisher gedient hatte, und gab sich dem ihr innewohnenden Streben nach freier Wahrheit und Schönheit hin. Es ist derjenige Uebergang, welchen man mit dem oft missverstandenen Ausdruck bezeichnet hat, dass die Kunst sich selbst Zweck geworden sei. Zwar bleibt sie äusserlich fortwährend im Dienst der Kirche, sie fährt fort, Wände und Altäre zu schmücken, allein sie schafft bald keine einzige Figur mehr in ausschliesslich religiösem Interesse, und es entstehen Werke, welche nur noch durch den Gegenstand mit der kirchlichen Bestimmung zusammenhängen, sonst aber das Ergebniss eines wesentlich unabhängigen Kunstlebens sind.

Ehe aber die Malerei das Geheimniss der höchsten Schönheit und Freiheit aufschliessen konnte, musste sie tief untertauchen in die Wirklichkeit der äusseren Dinge. Die allgemeine Idealität der Form, welche im XIV. Jahr-

hundert die Typen des germanischen Styles belebt hatte, reichte dazu nicht aus; um zu einem höhern, für alle Zukunft gültigen Idealismus zu gelangen, wie ihn die Griechen entwickelt hatten, bedurfte es noch eines Läuterungsbades in der unmittelbaren Natur; auch den Werken des Phidias war einst eine Epoche von mehr naturalistischer Art vorangegangen. Die Malerei des XV. Jahrhunderts ist eine wesentlich realistische gewesen und hat in dieser Richtung alle Höhen und Tiefen versucht. Wunderähnlich steigt dann am Ende des Jahrhunderts die gleichsam neu geborene Kunst empor, um nach kurzer, aber gewaltiger Blüthe wieder in Aeusserlichkeit zu entarten.

Den durchgreifenden und bezeichnenden Unterschied jedoch, welcher die nordische Kunst von der italienischen jetzt erst ganz entschieden trennte, dürfen wir schon hier nicht gänzlich übergehen. Während die Italiener bei allem Naturalismus doch immer eine gewisse höhere Abrundung des Ganzen im Auge behalten, ihre Auffassung des Lebens gleichmässig durchführen und das rein Zufällige mit feinem Sinne zu vermeiden wissen, verfällt die nordische Kunst, seit ihrer Umgestaltung durch die flandrische Schule in eine grosse Ungleichartigkeit der Behandlung. Es mag einer künftigen, umfassenden Geschichtforschung vorbehalten sein, diese Unterschiede zur Deutung des Geisteslebens jener Zeit mit zu benutzen, und die Anknüpfungspunkte in der Literatur und in der Geschichte der betreffenden Völker genauer nachzuweisen; hier ist uns nur vergönnt, die Phänomene als solche zu erwähnen. Das Kunstbedürfniss, der Drang nach Form uud Gestaltung, war damals im Norden so gross und vielseitig wie in Italien, sonst wäre nicht jedes Geräth des täglichen Lebens bis auf Stuhllehnen und Thürbeschläge künstlerisch gestaltet worden. Aber in allen höhern Gattungen macht sich vom Anfang des XV. Jahrhunderts an ein eigenwilliger, phantastischer Zug geltend, welcher das Eine hervorhebt und ausbildet, das

Andere liegen lässt und vernachlässigt, welcher das Zufällige als wesentlich, das Wesentliche als zufällig behandelt. Grosse, tiefpoetische Intentionen lassen wohl hin und wieder erkennen, dass es die Kunst eines überaus geistvollen, selbständigen Volkes ist, welche zu uns spricht, aber kein einziges dieser Werke macht einen harmonischen Eindruck, weil der Grad der Durchbildung in den einzelnen Theilen ein zu verschiedener ist. Bei einer oft erstaunlich feinen und scharfen Durchführung aller Details fehlt es an dem Sinn für die Grundlagen aller Körperdarstellung; Köpfe, bei welchen der Maler vor lauter Streben nach dem Unmittelbaren und Wirklichen oft geradezu ins Portrait verfallen ist, sitzen auf Körpern, denen aller innere Organismus und alle Lebensfähigkeit abzugehen scheint. Eine unheilbare Willkür, welche allmälig die Gestalt eines conventionellen Herkommens annimmt, macht oft die schönsten Conceptionen ungeniessbar, so wundersam auch der Ausdruck und die Wahrheit mancher Köpfe, der Humor und die Poesie mancher einzelnen Züge, die Pracht der Farbe und die Naivetät der Darstellung den Beschauer ergreifen mag. Einzelne Künstler, wie Memling und Martin Schön, haben auf diese Weise innerhalb der Schranken ihres Schultypus die geistige Gewalt eines grossen Talentes entwickelt; später eroberte Holbein's dämonische Kraft dem Realismus neue Gebiete; aber nur der einzige Albrecht Dürer hat nach einem Leben voller Kämpfe und Mühen in seinem letzten Werke jene höhere Vollendung erreicht, welche auf der Vereinigung eines grossen Gedankens mit der ihm angemessenen grossen Form beruht. Als er dieses Werk schuf, hatte jedoch schon diejenige Bewegung des nördlichen Europa's begonnen, welche die Geister auf neue weltgeschichtliche Bahnen lenken und in der Folge auch der Kunst neue Richtungen vorzeichnen sollte.

Warum nun die Entwickelung der italienischen Malerei eine harmonische war, die der nordischen eine partielle,

warum erstere zu einer mit dem perikleischen Zeitalter zu vergleichenden Blüthezeit führte, letztere aber nicht, — diese Frage vermessen wir uns nicht zu beantworten. In der Entwickelung der verschiedenen Völkercharaktere wird Manches auf ewig ein Geheimniss bleiben, Manches auch wenn man es zu erkennen glaubt, schwer in Worte zu fassen sein.

Italien.

Erster Abschnitt.

Meister des XV. Jahrhunderts und ihre Nachfolger.

Vorbemerkung.

§. 129. In der ersten Periode der neuerwachenden Kunst, um das Ende des XIII. Jahrhunderts, hatte man die heiligen, aus früher Vorzeit überlieferten Gegenstände mit lebendigem Sinne darzustellen und in demselben Geiste weiter zu bilden gestrebt; in der zweiten, germanischen Periode war der Geist und das Gemüth des Künstlers in freier selbstschöpferischer Thätigkeit herausgetreten und seiner eigenen Kräfte, seines eignen Rechtes bewusst geworden; noch ein Element war zur Vollendung der Kunst erforderlich, — dss Studium, die freie, naturgemässe Durchbildung der Form. Die Gewinnung dieses Elementes bildet die dritte Periode, welche mit dem XV. Jahrhundert beginnt und bis zum Anfange des XVI. währt. Was hiefür in den beiden ersten Perioden geschehen war, hatte sich im Wesentlichen noch in engeren Gränzen gehalten; nur in allgemeinen Bezügen war Naturnachahmung und eine naive Auffassung charakteristischer Momente mit Glück erstrebt worden; das freie Bewusstsein über die Gesetze der Form und deren Erscheinung, die Verfolgung derselben bis in ihre einzelsten Besonderheiten war noch durch die Bande

vorherrschend typischer Darstellungsweisen zurückgehalten worden. Die dritte Periode bezeichnet die Befreiung der Kunst in ihren äusseren Verhältnissen, wie in der vorigen die Befreiung ihres inneren Lebens vor sich gegangen war. Auch jene sollte es, indem sie ihre an sich einseitige Richtung mit Consequenz verfolgte, zu eigenthümlich grossartigen Resultaten bringen.

Erstes Capitel.

Toskanische Schulen.

§. 130. Wir betrachten diese neue Periode in den 1. einzelnen Gruppen, welche an verschiedenen Orten Italiens hervortreten und wenden uns zunächst wiederum nach Florenz, welcher Staat in diesem Jahrhunderte die Blüthe seiner Macht feierte und wo durch den hochherzigen Sinn der Familie der Mediceer die geistigen, wie die materiellen Interessen der Republik, zur schönsten Blüthe entwickelt wurden. Poesie und Philosophie, Architektur und Sculptur gingen mit der Kunst der Malerei derselben Entwickelung entgegen.

Zunächst begegnen uns hier, um den Anfang des 2. XV. Jahrhunderts, einige Künstler, welche den Uebergang der älteren Darstellungsweise zu der neueren bezeichnen, indem sie, bei noch vorherrschendem Typus der vorigen Periode, bereits mit Absicht auf Rundung und bestimmtere Entfaltung der Formen ausgehen. Zu diesen gehören vornehmlich Paolo Uccello (geb. zwischen 1396 und 1402) und Masolino da Panicale. Vom Uccello sind u. a. einige wenige Malereien in dem grossen Klosterhofe von S. M. Novella (einfarbig in grüner Erde gemalt, — an dem Flügel, der neben der Kirche hinläuft) erhalten, welche zu

der gewöhnlichen Angabe, dass Uccello als Begründer der Linearperspective zu betrachten sei, keinen sonderlichen
3. Beleg liefern. Ein Bild in den Uffizien, kämpfende Reiter darstellend, zeigt jedoch in den sehr absichtlich zur Hauptsache gemachten Pferden eine glückliche Beobachtung lebendiger
4. Wirklichkeit. — Von Masolino befinden sich zwei Gemälde in der Kirche S. M. del Carmine (Kapelle Brancacci), die Predigt des heil. Petrus, und die Heilungen von Kranken durch den heil. Petrus darstellend. (vgl. S. 396.)

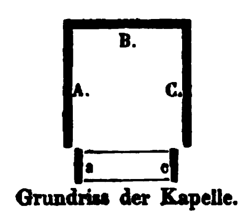
5. Als Masolino's Schüler bezeichnet man den Masaccio, der im Jahre 1402 zu S. Giovanni in Valdarno, zwischen Florenz und Arezzo, geboren und bereits im Jahre 1443, wie man argwöhnt: an Gift, gestorben sein soll; einen höchst ausgezeichneten Künstler, denjenigen, welcher der neuen Richtung eine entschiedene Bahn brach. Ueber seine Lebensumstände ist sonst nichts bekannt, als dass Vasari berichtet, er habe ursprünglich Tommaso, oder abgekürzt Maso, geheissen und jene tadelnde Endigung accio habe man hinzugefügt, weil er der Kunst so ganz und gar hingegeben gewesen sei, dass er alle äusseren Verhält-
6. nisse des Lebens gänzlich vernachlässigt habe. Als frühere Arbeiten werden ihm die Wandmalereien in der Kapelle der heil. Catharina in S. Clemente zu Rom zugeschrieben, welche einige Scenen aus den Legenden der h. Catharina von Alexandrien und des h. Clemens, und eine Kreuzigung Christi darstellen*). Von diesen Malereien ist jetzt nur sehr Weniges rein erhalten, das Meiste ist flau modern übermalt; nur hin und wieder erkennt man noch den ursprünglichen Meister, welcher, ähnlich wie Masolino, die Weise der letzten Nachfolger Giotto's mit eigenthümlicher Lebendigkeit und mit Sinn für Schönheit durchzuführen sucht.

---

*) Umrisse in Kuhbeil's Studien nach alten florentinischen Meistern, Bl. 28—35. — *Le pitture di Masaccio esistenti in Roma nella basilica di S. Clemente, colle teste lucidate dal C. Labruzzi e pub. da Gio. dalle Arme.*

Ungleich bedeutender sind die Malereien*), welche Masaccio in der Karmeliterkirche (S. M. del Carmine) zu Florenz, und zwar in der, dem heil. Petrus gewidmeten Kapelle Brancacci, neben den Werken des Masolino, ausgeführt hat. 7.

Ehe wir dieselben jedoch näher betrachten, möge uns (da hier, ausser dem Masolino, noch ein dritter Meister thätig war) das folgende Schema, welches die Eintheilung der Malereien an den einzelnen Wänden und den beiden vorspringenden Pilastern der Kapelle giebt, die Bezeichnung des Einzelnen erleichtern helfen.



Grundriss der Kapelle.

Pil. a.	Wand A.	Wand B.			Wand C.	Pil. c.
1	2	3	Altar.	4	5	6
7	8	9		10	11	12

1. Vertreibung aus dem Paradiese. (Masaccio.)
2. Bezahlung des Zinsgroschens. (Masaccio.)
3. Predigt Petri. (Masolino.)
4. Petrus taufend. (Masaccio.)
5. Heilung des Krüppels an der Porta speziosa und Genesung der Petronilla. (Masolino.)

*) Die Darstellungen der Kapelle Brancacci sind mehrfach gestochen: Einzelne Blätter in Bistermanier von Piroli (die Seitenwände); — sämmtliche Gemälde in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister; — Durchzeichnungen der Köpfe in *Tom. Patch: Masaccio, sua vita e collezione di 24 teste. Firenze*, 1770.

6. Der Sündenfall. (Filippino Lippi; nach Gaye, Cartegg. II, 472, von Masolino (?))
7. Petrus im Gefängniss. (Masaccio.)
8. Erweckung des Königssohnes und Petrus auf der Cathedra; (Masaccio; doch der Königssohn selbst und die ihn zunächst umstehenden Figuren von Filippino.)
9. Petrus und Johannes, Krüppel heilend. (Masaccio.)
10. Petrus und Johannes, Almosen spendend. (Masaccio.)
11. Petrus und Paulus vor dem Proconsul, und Petri Martyrthum. (Filippino Lippi.)
12. Petri Befreiung. (Filippino Lippi.)

Die Altarwand und die Seitenwand zur Linken enthalten somit die Gemälde Masaccio's, diejenigen, welche wiederum eine entschiedene Förderung in die Geschichte der Kunst brachten und welche in der That lange Zeit, bis auf Raphael, als die Schule der Florentiner Künstler galten. Hier ist es nicht sowohl jene Begeisterung, welche einen bestimmten Vorgang in würdiger Weise zu fassen und anschaulichst darzustellen sich bemüht; nicht jene Begeisterung, welche das freie Leben der Seele in der Gestaltung und im Ausdrucke der Gestalt zu offenbaren sucht; hier tritt zum erstenmale die Begeisterung für die körperliche Form an sich, für die äussere Bildung des Menschen hervor, das heisst jedoch: eine Begeisterung, welche in der Schönheit den Ausdruck des Maasses und Gesetzes, in der Ruhe und Bewegung den Ausdruck einer harmonischen Entwickelung der in den Menschen gelegten Kräfte sieht und im Bilde festhält. Daher hier zuerst eine gründliche und anmuthvolle Durchbildung des Nackten, die sich in den Gestalten des Adam und der Eva in der Vertreibung aus dem Paradiese (n. 1) zwar noch befangen, in jenem Jünglinge dagegen, welcher in n. 4 sich zur Taufe vorbereitet, schon meisterlich vollendet zeigt, — in beiden so bedeutend, dass die erstgenannten Figuren nachmals von Raphael in den Logen des Vatikans nachgeahmt wurden, die letztere nach alt überlieferter Annahme schon an sich eine Epoche in der

Geschichte der florentinischen Kunst bezeichnet. Daher eine Modellirung, welche die Gestalten aus der Fläche hervorhebt, und dem, was früher nur mehr oder minder Andeutung gewesen war, hier den Schein eines wirklichen Daseins zu geben beginnt; und zwar so, dass auch in dieser Beziehung, wie in der vorigen, die Bilder zugleich den Anfang und glücklichen Fortschritt zeigen, indem namentlich die Darstellung des Zinsgroschens (n. 2) noch vielfach hart und steif erscheint (die Höhe der Lichter ist nicht in die Mitte sondern an den Rand der Formen gesetzt), die Auferweckung des Knaben (n. 8) dagegen schon in vollster Wirklichkeit vor dem Beschauer steht. Daher ferner ein Styl in der Gewandung, welcher von dem typischen Gesetz jener früheren Perioden frei und nur von dem organischen Gesetze der Körperform abhängig ist, aber durch grosse Linien und volle Massen den Adel der Bewegung deutlichst ausspricht. Daher endlich eine eigenthümliche Compositionsweise, die wenigstens in dem muthmaasslich letzten Gemälde Masaccio's, jener Auferweckung des Knaben, bereits vollkommen charakteristisch hervortritt, indem hier nemlich die eigentliche Handlung nur wenige Personen anbetrifft, dagegen eine grosse Menge von Zuschauern umher angeordnet sind, die (ohne zu lebhafte Theilnahme an dem Vorgange) nur ein Vorbild tüchtiger, ernster Männlichkeit und würdiger Ausfüllung ihrer Existenz abgeben sollen. Die hohe poetische Vollendung, deren auch eine solche einseitige und anscheinend untergeordnete Compositionsweise fähig ist, werden wir vornehmlich bei einem späteren Florentiner, dem Domenico Ghirlandajo, kennen lernen.

Ueber Staffeleibilder des Masaccio weiss man nichts 8. Gewisses. Man schreibt ihm zuweilen einzelne Köpfe zu, welche ein ähnliches Studium der Form und Modellirung, wie jene Wandgemälde zeigen; ein trefflicher Kopf eines Greises befindet sich unter seinem Namen in der Galerie der Uffizien zu Florenz. Ebendort, in der Sammlung der 9. Akademie, schreibt man ihm ein ausgezeichnet schönes,

strenges und würdiges Gemälde zu, welches sich früher in S. Ambrogio befand. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, vor der heil. Anna, eine Stufe tiefer und in deren Schoosse sitzend; die schönste Auffassung dieses Gegenstandes, die auch später von Fra Bartolommeo aufgenommen wurde.

10. Zwei kleine Bilder in der Liverpool-Institution, die Marter S. Sebastians und die Versuchung des heil. Antonius, dort dem Andrea del Castagno zugeschrieben, scheinen ebenfalls dem Masaccio anzugehören; dessgleichen ein einfach grossartiger Jünglingskopf, bei Young Ottley in London.

1. §. 131. Ob Masaccio Schüler gebildet, ist nicht bekannt; der Karmelitermönch Fra Filippo Lippi, (geb. um das Jahr 1412, gest. 1469) der als ein solcher genannt wird, hat sich, wie es scheint, wohl nur an Masaccio's Werken gebildet, welche die Kirche seines Ordens zu Florenz schmückten. Aber der hohe Ernst, mit welchem Masaccio die Erscheinungen des Lebens auffasste, macht in Fra Filippo's Werken schon entschieden einer sinnlichen Lust und einem Wohlbehagen an gemeiner Weltlichkeit Platz. Zunächst spricht sich diese seine Richtung in den äusseren Zuständen seines Lebens aus, über welches wir genauere (wenn auch etwas novellistische) Nachricht besitzen; im Leben und Wirken ist er das vollkommenste Widerspiel seines Zeit- und Standesgenossen Fiesole. Als Kind war er dem Orden einverleibt worden, aber es trieb ihn in die Welt hinaus; im siebzehnten Jahre verliess er das Kloster. Als er sich mit einigen Freunden an einer Uferfahrt auf der See ergötzte, wurden sie plötzlich von Seeräubern überfallen und als Sklaven nach der Berberei geführt. Achtzehn Monate trug Filippo hier die Kette, bis er einst seinen Herrn mit der Kohle so sprechend auf die Wand zeichnete, dass dieser ihn frei liess und, nachdem er

---

*) Waagen, Kunstw. und Künstl. in England, I., S. 397, und I., S. 391.

ihm noch Mehreres gemalt, reichlich beschenkt wieder heim sandte. Aber auch die ganze Folgezeit seines Lebens ist ein Roman, da er fortwährend in Liebesabenteuer verwickelt war*). Aus dem Margarethenkloster zu Prato entführte er (1457?) die Lucrezia Buti, welche sich eben dort befand und lebte hernach mit ihr zusammen; ein Sohn, der aus diesem Verhältniss entsprang und den Namen des Vaters erhielt, wurde nachmals ein nicht minder berühmter Maler. Fra Filippo starb plötzlich und wie man argwöhnte, an Gift, das ihm die Verwandten der Lucrezia beigebracht; die Dispensation des Papstes zu seiner Heirath mit der letzteren, die ihm durch seine mächtigen Gönner, die Mediceer, ausgewirkt worden war, kam zu spät.

Fra Filippo's bedeutendstes Werk sind die Fresken im Choro des Domes von Prato**), wo er an der linken Seitenwand, in mehreren Feldern übereinander, die Geschichte des heil. Stephan, rechts die Geschichte Johannes des Täufers, zu den Seiten des Fensters mehrere einzelne Heilige darstellte. Diese Malereien, die — namentlich die unteren — in bedeutendem Maassstabe ausgeführt sind, zeigen allerdings eine gewisse Grossartigkeit, besonders in den Gestalten jener einzelnen Heiligen; doch ist diese Grossartigkeit nicht ganz rein und es fehlt ihr die innere Ruhe. Sie sind ferner, namentlich einige Köpfe von Jungfrauen und Chorknaben, nicht ohne Anmuth, aber auch hier meist unrein und mit einem Zuge von Gemeinheit. Durchweg jedoch zeigt sich eine charaktervolle, zum Theil launige Lebensauffassung; Filippo malt selbst Schelme und Spitzbuben

---

*) Urkunden aus den Jahren 1439, 1457 etc. bei Gaye, Carteggio I., S. 141, 175 u. f. zeigen indess, dass Fra Filippo sich meist in Sorgen und bitterer Noth befand und dass man sich sein Dasein nicht zu romantisch vorstellen darf.

**) *Delle Pitture di Fra Filippo Lippi nel coro della cattedrale di Prato, e de' loro restauri, relazione compilata dal C. F. B.* (Canonicus Baldanzi), *Prato* 1835. Vgl. Kunstbl. 1836; No. 90.

nach der Natur, nur freilich nicht überall am rechten Ort. Die Compositionen im Ganzen zeigen Affekt und eine hastige Leidenschaft. Bemerkenswerth ist, dass jetzt auch die Gewandung dem consequenten Realismus gemäss umgebildet wird. Nicht nur dringt das Zeitcostüm immer weiter in die heiligsten Scenen hinein, sodass selbst die Engel in bunter florentinischer Tracht auftreten, sondern auch die Idealgewandung z. B. der Madonna, des Gott-Vaters, etc. wird jetzt realistisch behandelt, und zwar vor der Hand ohne besonderes Geschick. Man glaubt einen schweren Wollenstoff zu sehen, der sich weder dem Körper anschliesst noch schöne Massen und Falten bildet. Einzelne Madonnen aus Filippo's Schule tragen geradezu florentinische Modetracht.

3. Sehr verdorben und theilweise übermalt sind Filippo's Fresken im Chore des Domes von Spoleto, wo er mit Beihülfe seines Schülers Fra Diamante die Verkündigung, die Anbetung der Hirten, den Tod und die Krönung der Maria darstellte. Doch macht die reizende Fülle der Anordnung, die einfache Schönheit der Figuren, und die kräftige Farbenbehandlung den besten Eindruck. Auch in einigen von Filippo's Staffeleigemälden tritt jener Zug von Gemeinheit weniger hervor und macht einer weicheren und liebenswürdigeren
4. Naivetät Platz. Zu den vorzüglichsten dieser Art gehört ein Gemälde, welches den Tod des heil. Bernhard darstellt und in dem Querschiff des Pratenser Domes aufgestellt ist; hier zeigt sich ein schöner Ausdruck würdiger Gefühle. Sodann eine Predella (Altarstaffel, gegenwärtig in der Wohnung des Kanzlers von Prato) worauf die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel und der Kindermord mit Anmuth und Feinheit gemalt sind. (Das dazu gehörende Altarbild, eine Madonna mit den Zügen der Lucrezia Buti, befand sich früher in S. Margherita, dann ebenfalls beim Kanzler, kam aber in der Folge nicht mehr von Paris
5. zurück.) — Eine treffliche Madonna, die das in Blumen liegende Kind anbetet, im Berliner Museum; ein ähnliches

Bild in der Florentiner Akademie u. s. w. Eine Krönung 6. Mariä, ebenfalls in dieser Akademie, früher in S. Ambrogio zu Florenz befindlich, ist ein figurenreiches Bild und enthält u. a. auch das eigne Portrait des Künstlers; doch haben hier seine Engel und Heiligen wiederum eine Physiognomie, die mehr auf Schalkheit, Sinnenlust und Genuss, als auf sittliche Würde hindeutet; der himmlische Vorgang ist durchaus in's Irdische übersetzt. — Ein vortreffliches kleines Bild 7. in den Uffizien, S. Hieronymus in einer Mauernische schreibend, nähert sich in der liebevollen Behandlung auch des Zufälligen (z. B. des zerrissenen Papieres und der zerkauten Federn unter dem Tische) der gleichzeitigen flandrischen Auffassungsweise. Eine ähnliche Uebereinstimmung 8. zeigt das schöne Bild in S. Spirito zu Florenz (Querarm rechts), welches indess aus verschiedenen Gründen dem Filippo abgesprochen wird. Madonna hält das Kind, welches nach dem Kreuze langt, womit der kleine Johannes spielt; von den Seiten treten zwei Heilige heran, welche den Donator und seine Gemahlin der heil. Jungfrau empfehlen; hinten durch eine Bogenhalle sieht man in eine überaus zierliche Landschaft, welche zwar florentinischen Charakter trägt, aber ganz in flandrischer Weise gemalt ist. Madonna und die eine Heilige sind, ohne ideale Schönheit, doch von grösster Lieblichkeit, die Kinder durchaus naiv und anmuthig. Dagegen ist ein echtes Bild des Meisters aus derselben 9. Kirche in den Louvre zu Paris gekommen, Maria zwischen Engeln stehend, zu den Seiten zwei anbetende heil. Mönche. Es ist eines der erustern und würdigern Werke, in welchen Filippo noch der Art Masaccio's näher steht.

§. 132. Von Filippo's Schülern steht ihm am nächsten 1. Francesco di Pesello, genannt Pesellino (Sohn eines Giuliano Pesello, von welchem in der Sammlung von Young Ottley in London ein treffliches Altarwerk, die Dreieinigkeit und zwei Heilige, vorhanden war). Von Pesellino selbst befinden sich im Louvre zu Paris und in der florentinischen Akademie die Tafeln einer und derselben

Altarstaffel, legendarischen Inhalts, welche in der Energie der Erfindung und in der fleissigen Ausführung von den
2. Werken des Lehrers kaum zu unterscheiden sind. Eine andere Altarstaffel, in der Liverpool-Institution, die Ausstellung einer Reliquie in Gegenwart vielen Volkes darstellend, ist eines der reichsten Werke dieser Gattung und erinnert in der scharfen Charakteristik an Masaccio.

3. Ein anderer Schüler Filippo's war Sandro Botticelli, der vom Jahre 1437 oder 1447 bis 1515 lebte und eigentlich Alessandro Filipepi hiess; den Beinamen erhielt er nach seinem ersten Meister, dem Goldschmied Botticelli. Jene Hastigkeit und leidenschaftliche Bewegung, die wir in den historischen Werken des Fra Filippo bemerkten, vererbte sich auf den Schüler, verband sich hier jedoch zugleich mit einer eigenthümlich phantastischen Auffassungsweise, welche ein gewisses Bestreben zeigt, den Gegenstand über das Gewöhnliche hinaus zu erheben. In einzelnen Fällen gelang dies in der That vortrefflich, wie namentlich in einem Rundbilde, welches sich in der Galerie der Uffizien zu Florenz befindet und eine von Engeln gekrönte Madonna darstellt. Dies Bild hat, vornehmlich in den Köpfen, etwas ausserordentlich Anziehendes; die Maria ist hier das schönste Urbild des weiblichen Kopfes, welchen man fast in allen ähnlichen Bildern des Meisters wiederholt, in unglücklichen
4. Fällen aber auch bis zur Hässlichkeit karikirt, findet. Eine Madonna mit Engeln von demselben, sehr kenntlichen Typus befindet sich im Louvre, zwei andere im Berliner Mu-
5. seum, u. s. w. Bezeichnend für Sandro's Leidenschaftlichkeit ist eine Darstellung der Geburt Christi in der Sammlung von Young Ottley zu London; die Engel tanzen hier in der Luft einen Reigen, die herannahenden Schäfer werden von ihnen festlich bekränzt und heftig umarmt; drei Teufel
6. entweichen in ohnmächtiger Wuth. Ausserdem besitzt die Akademie zu Florenz ein grosses Altarbild, eine Krönung Mariä und darunter die vier Doktoren der Kirche, deren Köpfe ausgezeichnet gemalt sind.

Bedeutender noch tritt der obenerwähnte phantastische 7. Hang Sandro's in seinen eigentlich historischen Bildern hervor und vornehmlich in denjenigen, welche die Behandlung antiker Mythe und Allegorie in die moderne Kunst einzuführen beginnen. Ein genauer Nachweis über das häufigere Eintreten dieser Gegenstände in die Kunst, wogegen Savonarola's spätere Reaction erfolglos blieb, wäre für die Culturgeschichte nicht ohne Werth; hier genügt es indess zu wissen, dass die ital. Malerei darin der nordischen voranging und dass neben der Schule des Squarcione gerade Sandro einer der ersten war, welcher dergleichen mit Vorliebe behandelte. Einen eigenen mährchenhaften Reiz übt z. B. ein Bild dieser Art in den Uffizien zu Florenz: Venus, nackt auf einer Muschel über die Fluth dahineilend, wird von zwei sich umschlingenden Windgöttern unter einem Regen von Rosen ans Gestade geblasen, wo unter Lorbeerbüschen eine reichgeschmückte Dienerin einen rothen Mantel für sie bereit hält. Doch ver- 8. liert der Künstler sich hier nicht selten in Manier. Dahin gehören vornehmlich gewisse kleinere, sehr sauber gemalte Tafeln, wie z. B. seine allegorische Darstellung der Verläumdung (nach Lucians Bericht über ein Gemälde, welches Apelles ausgeführt hatte) in der Galerie der Uffizien zu Florenz; ein Bild, welches die Wunder und den Tod des heil. Zenobius enthält, in der Sammlung des Herrn v. Quandt zu Dresden u. a. m. Eine nackte Venus im Museum von Berlin ist ziemlich nüchtern und reizlos. — Als Wandmaler 9. zeigt sich Sandro in der Sixtinischen Kapelle des Vatican zu Rom, welche Kapelle unter Sixtus IV. erbaut und an ihren Wänden von den berühmtesten Malern der Zeit mit Fresken geschmückt ward (seit 1474). Auf der einen Seite dieser Kapelle wurden Geschichten des Moses, auf der andern Geschichten Christi dargestellt. Von Sandro, dem hiebei die Oberaufsicht anvertraut war, rühren 3 Gemälde an den Wänden dieser Kapelle her: Moses der die Aegypter tödtet, die Rotte Korah und die Versuchung Christi, — welche sowohl die Verdienste als die Mängel dieses Künst-

lers zeigen; ausserdem 28 Gestalten heiliger Päpste zwi-
10. schen den Fenstern. — Eine lateinische Hadschrift des Aristoteles de animalibus, in der vaticanischen Bibliothek, für Sixtus IV. geschrieben, enthält Miniaturen, worin die Auffassung und die herrlichen phantastisch antikisirenden Arabesken mit Sandro's Weise völlig übereinstimmen.

1. §. 133. Des Sandro Botticelli Schüler war der Sohn des vorhin erwähnten Fra Filippo Lippi, zur Unterscheidung von diesem Filippino Lippi genannt (geboren 1460, gestorben 1505). Sandro's affektreiche Hastigkeit, seine bisweilen manierirten Körperformen und Gewänder gingen auch auf den Schüler über, allein die ungleich höhere Begabung des letztern kämpfte sich zu einer Freiheit und Unbefangenheit durch, welche jene Anklänge an die Weise des Meisters bisweilen vergessen machen kann. Es giebt einzelne Werke von Filippino, in welchen er unbedenklich als einer der grössten Historienmaler seines Jahrhunderts erscheint; andere dagegen, bei welchen er sich wieder lässiger gehen liess, sinken in die Befangenheit Sandro's (der den Schüler überlebte) zurück. Der reiche ornamentistische Schmuck, den er allenthalben an dem architektonischen u. a. Beiwerk anbrachte, war die Frucht des Studiums römischer Alterthümer, für welche sich die Maler des XV. Jahrhunderts im Ganzen überhaupt mehr um ihrer decorativen Erscheinung willen als wegen des antiken Formenprincips interessirten.

2. Zu Filippino's frühsten und trefflichsten Arbeiten in historischer Malerei gehören diejenigen, die er in der Kapelle Brancacci in der Carmeliterkirche zu Florenz ausführte (S. oben S. 395). Obschon er Masaccio's hohe Einfalt und Ruhe nicht erreichte, so näherte er sich hier doch dem Ernste und der Gediegenheit desselben mehr als sonst irgendwo. Der vom Tode auferweckte Königssohn steht an Schönheit der Auffassung und Geberde, der beim Gefängniss des Petrus schlafende Wächter an naiver Wirklichkeit hinter den Gestalten Masaccio's nicht zurück. Das

eigenthümliche Streben Filippino's aber spricht sich deutlicher in seinen folgenden Werken aus. Nach Rom berufen, malte er um 1492 in S. Maria sopra Minerva die Capella Carafa aus, welche nach Bestimmung des Stifters, Cardinal Olivieri Carafa, die Glorie der heil. Jungfrau und des heiligen Thomas von Aquino enthalten sollte. Letztere Darstellung füllt die rechte Seitenwand. An die Stelle einer grossen symbolischen Composition, wie sie das XIV. Jahrhundert in S. Maria novella zu Florenz geschaffen, tritt hier der neuern Entwickelung gemäss ein durchgeführtes psychologisches Interesse. S. Thomas thront mit den vier Cardinaltugenden unter einer reichen, mit Kinderfiguren verzierten Architektur; seine Füsse ruhen auf einem niedergetretenen Ketzer; von einer obern Galerie sehen mehrere Zuschauer herab. Das Wesentlichste aber sind die Irrlehrer zu beiden Seiten im Vordergrunde, welche den lebendigsten und verschiedenartigsten Ausdruck von Beschämung, Trauer und Zerknirschung zeigen, namentlich zeichnen sich Sabellius (im rothen Mantel), der greise Arius und zwei reichgekleidete Knaben aus. Die Ekstase des heil. Thomas in der obern Lunette, ist von geringerm Werthe. An der Hinterwand der Kapelle enthält das Altarbild eine Verkündigung; Sanct Thomas empfiehlt den gläubig knienden Cardinal Carafa der eben im Gebet begriffenen heil. Jungfrau, welche dem von der andern Seite hereinkommenden Engel einen verstohlenen Blick zuwirft; ein aufgehobener Vorhang lässt ein Bücherbrett und Schreibzeug erkennen. An der Wand neben und über dem Altarbilde ist die Himmelfahrt Mariä dargestellt (jetzt stark übermalt); die hinaufschauenden Jünger am offenen Grabe bewegen sich in vortrefflich lebendiger Geberde, allein es beseelt sie offenbar weniger die Andacht als das Erstaunen über das Wunder. — Nach Florenz zurückgekehrt, malte Filippino in S. Maria novella an den Seitenwänden der Capella Filippo Strozzi die Geschichten der Apostel Johannes und Philippus, und hier bewährte er sich als Maler des Affektes,

der dramatischen Handlung, des unmittelbaren Lebens in glänzender Weise, ohne sich freilich um ideale kirchliche Bedeutung u. dgl. sonderlich zu kümmern. Die Auferwekkung der Drusiana durch Johannes ist eine der höchsten Leistungen in dieser Art; der Apostel deutet mit der Rechten empor, während seine Linke die Drusiana berührt, welche sich mit dem wunderbarsten Ausdruck des wiedergewonnenen Lebens auf der Bahre aufrichtet; entsetzt fliehen die Träger von dannen, aber eine Anzahl anmuthvoller Frauen bleiben in zitternder Aufmerksamkeit stehen, indess ihre Kinder sich erschrocken an sie klammern. Kaum minder trefflich ist die Bannung des Tempeldrachen durch Philippus; grollend steigt der heidnische Priester die Tempelstufen herab, während der Apostel mit grandioser Geberde das Ungethüm im Vordergrunde bannt; rechts um den vom Drachen getödteten Königssohn ist eine schöne Gruppe von Hofleuten beschäftigt; links stehen Andere, schaudernd vor dem Drachen und sich die Nase zuhaltend. Die Bildung des Einzelnen ist in diesen Malereien durchaus frei und von eigenthümlich frischem Schwung; es sind schöne Frauen, würdige Männer, durchaus lebensvolle Gestalten. Nur die Gewandung ist vielfach manierirt und willkürlich.

6. Was Filippino's anderweitige Werke betrifft, so ist vor Allem ein Tabernakel zu Prato, in der Nähe von S. Margherita zu erwähnen, in welchem er eine Madonna mit dem Kinde und Engeln, und Heilige auf den Seiten darstellte; dasselbe ist zwar sehr beschädigt und auch übermalt; doch sind die einzelnen noch erhaltenen Köpfe
7. von der allerhöchsten Anmuth und Süssigkeit. — Das schönste Staffeleibild findet sich in der Badia zu Florenz (Kapelle links vom Haupteingang): S. Bernhard, welchem die heil. Jungfrau erscheint. Es ist Abend; der Heilige hat sich seinen Pult ins Freie vor das Kloster hinausgesetzt und eben weiter geschrieben, da überrascht ihn die liebliche Maria mit ihrem Gefolge von anbetenden oder neugierig herbeiguckenden Engelchen, sodass ihm über seinem from-

men Erstaunen die Feder aus der Hand fallen will. Das Werk ist eines der frühsten und lässt noch in allen Mienen den Schüler des Sandro erkennen, aber nirgends hat der florentinische Realismus einen himmlischen Vorgang auf liebenswürdigere Weise ins Irdische und Weltliche umgedeutet als hier. Andere Staffeleigemälde lassen selten den Werth des Malers ganz erkennen, doch muss ausser einem Jugendwerke, von 1485, in den Uffizien, Madonna auf dem Throne zwischen vier Heiligen, eine ebendort befindliche, an naiven Zügen überaus reiche Anbetung der Könige und der Hirten, und ein Bild des Berliner Museums erwähnt werden, welches den Gekreuzigten zwischen Maria und S. Franciscus, Gestalten voll des tiefsten Ausdruckes, darstellt. Von Einwirkungen Lionardo's, der Ghirlandaj, u. a. höher entwickelter Zeitgenossen ist Filippino im Ganzen wenig berührt worden. 8.

§. 134. Unter Sandro's Leitung arbeitete in der sixtinischen Kapelle zu Rom ein anderer Florentiner, Cosimo Rosselli. Sein vorzüglichstes Werk ist ein grosses Wandgemälde in einer (leider sehr dunklen) Kapelle von S. Ambrogio zu Florenz vom Jahre 1456*). Es stellt die Versetzung eines wunderthätigen Abendmahlskelches aus der Kirche S. Ambrogio nach dem bischöflichen Palaste dar. Hier besteht wiederum, wie es schon beim Masaccio bemerkt wurde, der grösste Theil des Bildes aus einer Menge zuschauenden Volkes, darunter man höchst reizende Frauen- und Mädchenköpfe sowie tüchtige und würdige Männergestalten sieht. Das Costüm ist das der Zeit und mit eigner Feinheit ausgeführt. Unter Cosimo's Tafeln ist vorzüglich schön eine Krönung der Maria in der Kirche S. Maria Maddalena de' Pazzi zu Florenz. Auch in S. Ambrogio befindet sich von ihm ein treffliches Altarbild: eine Madonna, von Engeln umgeben, und Heilige zu ihren Füssen. Ein Christus am Kreuz, von Engeln und Heiligen 1. 2. 3. 4.

*) Gestochen in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister.

umgeben, durchaus edel und lebendig, befand sich in der
5. Sammlung von Young Ottley in London. Andre, zum Theil nicht unbedeutende Bilder Cosimo's sind im Museum
6. von Berlin vorhanden. Seine Fresken in der sixtinischen Kapelle zu Rom, Pharao im rothen Meere, die Gesetzgebung Mosis und das Abendmahl, sind wenig interessant.

Cosimo Rosselli war in seinen frühsten Arbeiten der Richtung des Fiesole nachgegangen, hatte sich jedoch nach-
7. mals mehr der Weise des Masaccio zugewandt. Ein andrer Künstler jener Zeit, Benozzo Gozzoli (geb. 1420 oder 1424), wird mit Bestimmtheit als ein Schüler des Fiesole bezeichnet; und in der That verräth er in seiner eigenthümlich lichten und heiteren Färbung, sowie in einer vorwaltenden Milde des Ausdrucks eine gewisse Verwandschaft mit jenem Meister. Im Uebrigen jedoch zeigt er die grösste Verschiedenheit von dessen Richtung; denn er gerade ist derjenige unter den Italienern, dem zuerst die Schönheit und die Lieblichkeit der Erde und ihrer mannigfaltigen Erscheinungen sich in voller Genüge aufgethan hat, dessen Bilder noch überströmen von dem Entzücken über diese Schönheit. Er bildete zuerst reiche landschaftliche Hintergründe mit Bäumen, Villen, Städten, mit Flüssen und reichbebauten Flussthälern, mit scharf und kühnbezeichneten Felsen u. s. w. Er belebte diese Landschaften aufs Anmuthigste mit Thieren aller Art, mit Hunden, Hasen, Rehen, mit grossen und kleinen Vögeln, welche überall sichtbar werden, wo nur eine leere Stelle blieb. Er zeigt, wo die Handlungen im Inneren der Städte oder der Wohnungen vorfallen, die reichste Phantasie für architektonische Gebilde, indem er die mannigfaltigsten Hallen, nach aussen durch Säulenstellungen geöffnet, zierliche Arkaden, Galerieen, Logen u. s. w. — und alles dies in schönem, entwickelt toskanischem Style — darstellt. Was endlich die Darstellung der menschlichen Figuren anbetrifft, so finden wir hier Scherz und Laune, Affekt und heilige Würde aufs Glücklichste vereint; aber auch hier genügt es dem Künstler

nicht an denjenigen nöthigsten Figuren, welche zu der jedesmaligen Handlung gehören; sondern Landschaften und Gebäude werden durch mannigfache Gruppen belebt und insbesondere sind die handelnden Personen sehr häufig von einem Kreise Zuschauender umgeben, in denen man vielfach Portraits von den Zeitgenossen des Künstlers erkennt, denen er hierin ein Denkmal gesetzt hat. Im Einzelnen sind die Gestalten des Benozzo nicht selten sehr anmuthig in Bewegung und Faltenwurf; eigen ist jedoch ihren Bewegungen eine gewisse, fast mädchenhafte Schüchternheit; die Köpfe sind voll Ausdruck, die Portraits naturwahr und fein aufgefasst.

Zu den früheren Werken des Benozzo gehören vornehmlich die seit dem Jahre 1447 entstandenen Apostel und Märtyrer, welche in der Capelle della Madonna di San Brizio des Domes von Orvieto einen Theil der von Fiesole angefangenen himmlischen Glorie des Weltrichters ausmachen (S. 359); sodann einige Malereien in den Kirchen S. Fortunato und S. Francesco*) zu Montefalco (einem Städtchen unweit Fuligno), vom Jahre 1450, in denen er noch jene nähere Verwandtschaft zum Fiesole zeigt, und die Ausschmückung der Kapelle des Palazzo Medici (jetzt Ricardi) in Florenz. Auf der (nicht mehr vorhandenen) Altartafel war hier die Anbetung der Könige dargestellt; dann ist die Altarnische als Rosengarten mit anbetenden Engeln geschmückt, woran sich die Anbetung der Hirten anschliesst; die drei Hauptwände der Kapelle aber enthalten den Zug der herannahenden h. drei Könige, figurenreiche und lebendige Compositionen. Seine ganze Eigenthümlichkeit entwickelt Benozzo jedoch erst in seinen spätern Werken: einigen Malereien vom Jahre 1465 zu S. Gimignano, unweit Volterra (unter denen sich vorzüglich die in S. Agostino befindlichen auszeichnen), am vollsten aber in den grossen Wandgemälden**), womit er die ganze Nordwand des Campo

8. 9. 10. 11. 12.

*) Vergl. v. Rumohr It. F. II, S. 257 ff.

**) C. Lasinio: *Pitt. a. fresco del campo santo di Pisa.*

Santo zu Pisa (mit Ausnahme jener bereits erwähnten Arbeiten des Pietro di Puccio) ausschmückte. Diese Werke führte er in den Jahren von 1469—85 aus; sie schliessen sich, wie im Raume, so auch im Inhalt unmittelbar an die Werke jenes Pietro an und stellen die Geschichten des alten Testaments vom Noah bis zum Besuch der Königin von Saba beim David in gedrängter, überreicher Folge dar. Der grössere Theil dieser Darstellungen ist noch ziemlich rein erhalten und bildet eins der anziehendsten Denkmale
13. der Kunst des XV. Jahrhunderts. — Tafelbilder Benozzo's sind selten. Das bedeutendste befindet sich im Louvre; es ist wiederum eine Glorie des heil. Thomas von Aquino, welcher hier zwischen Plato und Aristoteles auf einem überwundenen Ketzer thront, indess oben Christus mit den vier Evangelisten erscheint; ganz unten sieht man den Papst Sixtus IV. in Mitten einer Kirchenversammlung.
14. Eine Altarstaffel im Vatican, die Wunder eines polnischen Heiligen in einer Reihe von geistvollen Scenen mit höchst durchgebildeter Charakteristik darstellend, wird ebenfalls
15. Benozzo zugeschrieben. Ein sehr übermaltes Altarbild vom Jahre 1466, Madonna mit Heiligen und Engeln, befindet
16. sich in S. Andrea, nahe bei S. Gimignano. Eine Handschrift des Virgil in der Biblioteca Riccardiana zu Florenz erinnert in ihren Miniaturen an den Styl des Benozzo.

1. §. 135. Was beim Benozzo Gozzoli als jugendliche Ueberschwänglichkeit erschienen war, bildete sich bei einem um Weniges späteren Meister zu männlicher Kraft und ernster Gediegenheit aus. Dies ist Domenico Corradi, genannt Domenico Ghirlandajo (1449—95), einer der grössten Meister seiner und aller Zeit, der dasjenige, was Masaccio gewollt und begonnen, zur schönsten Vollendung durchführte. Der Vater des Domenico, Tommaso di Currado di Dafo Bighordi, war ein zu seiner Zeit geschätzter Goldarbeiter; es wird namentlich von ihm gesagt, dass die Guirlanden, welche er zum Kopfschmuck der florentinischen Mädchen arbeitete, sehr beliebt gewesen seien und dass er

davon den Beinamen Ghirlandajo erhalten habe, welcher Beiname sodann auf den Sohn übergegangen ist. Anfänglich war letzterer ebenfalls für die Goldschmiedekunst bestimmt; er zeigte jedoch frühzeitig sein Talent für die Malerei, indem er schon als Knabe in des Vaters Laden die Vorübergehenden sprechend ähnlich zu zeichnen wusste. Als sein Lehrer in der Malerei wird Alessio Baldovinetti, ein zwar nicht verwerflicher, jedoch minder bedeutender Künstler des XV. Jahrhunderts, geboren zwischen 1420 und 1430, genannt, welcher besonders in naturgemässer Behandlung der Nebendinge, der Landschaft, u. s. w., vielleicht durch flandrische, nach Florenz gekommene Bilder angeregt, weit fortgeschritten erscheint. — Im Domenico Ghirlandajo erhebt sich die künstlerische Richtung der Zeit zu einer eigenthümlichen Höhe; es ist hier nicht mehr die Begeisterung für die blosse Form an sich, für eine schöne und würdige Auffassung der Erscheinungen der Natur; es ist die Begeisterung für diese Formen, für diese Erscheinungen sofern sie der Ausdruck grossartiger und bedeutsamer Lebensverhältnisse sind, die Begeisterung für die Herrlichkeit und Würde des Vaterlandes, welches, wie oben bereits bemerkt ist, zu jener Zeit seine schönste Blüthe feierte. Das Portrait, in der weitesten Bedeutung des Wortes, ist dasjenige, was in Ghirlandajo's Kunstleistungen am Bedeutendsten hervortritt. So sehen wir bei ihm vornehmlich das Motiv, welches wir schon bei früheren Meistern als ein mehr zufälliges bemerkten, vollständig und consequent durchgebildet: nemlich Bildnissfiguren Mitlebender in den kirchlich historischen Darstellungen anzubringen, und ihnen solchergestalt ein ehrenvolles Denkmal zu stiften, ohne dieselben jedoch, wie es wohl an andern Orten (namentlich in den Niederlanden und Deutschland) geschah, den heiligen Gestalten selbst zu supponiren. Einfach und ruhig, in der Tracht ihrer Zeit, stehen diese Personen als Zuschauer, gewissermaassen als Zeugen, zu den Seiten der heiligen Handlung und nehmen nicht selten wohl den bedeutendsten

Raum des Gemäldes ein; sie sind in leicht symmetrischer Weise insgemein in bestimmte Gruppen von einander gesondert, deren rhythmische Anordnung dem Ganzen eine eigenthümliche Feierlichkeit giebt. Ich möchte ihr Verhältniss zu dem eigentlichen Gegenstande der Darstellung mit dem Chor in der griechischen Tragödie vergleichen. Sodann liebt es Ghirlandajo, auch abgesehen von diesen Gruppen der Zuschauer, die heilige Handlung überhaupt in das häusliche und bürgerliche Leben der Zeit hereinzuziehen und mit dem Modecostüm der zuschauenden Personen auch die städtische Architektur in reichster Entfaltung und ausgebildeter Perspektive anzuwenden, ohne jedoch, wie es beim Benozzo Gozzoli noch der Fall war, gerade in phantastische Zusammenstellungen auszuschweifen. — Bei alledem ist es zugleich nicht zu übersehen, dass Sitte und Bildung jener Zeit eben durch die Kunst bereits zu einer edlen Milde und Mässigung herangereift waren und dass somit in den Bildern des Ghirlandajo, was namentlich das Costüm betrifft, durchaus nichts Unkünstlerisches, nichts Bizarres störend entgegentritt. Die Gestalten der Heiligen bleiben in ihrer bekannten idealen Gewandung, zuweilen selbst nicht ohne Reminiscenzen an den Styl des XIV. Jahrhunderts; auch tritt hier noch ein drittes Element hervor, indem in gewissen, zumeist weiblichen Nebenfiguren sich zuweilen wiederum ein specielles Studium leichterer antiker Motive, besonders in der Gewandung, zeigt. Im Ganzen leidet jedoch die letztere noch immer an der bauschigen Schwere der vorhergehenden Florentiner. — In der Ausführung des Einzelnen bemerkt man zwar noch eine gewisse Strenge, vornehmlich in den Umrissen, ohne dass dieselbe jedoch noch als ein Mangel bezeichnet werden könnte; die Formen sind bereits aufs Schönste vollendet, die Besonderheiten der Natur mit glücklichem Sinne aufgefasst. In der Technik der Freskomalerei zeigt Domenico Ghirlandajo eine unübertroffene Vollendung.

2. Zu den frühesten Arbeiten des Ghirlandajo gehören

diejenigen, welche er, bei Gelegenheit des schon mehrerwähnten Wettkampfes, in der sixtinischen Kapelle des Vaticans zu Rom malte. Doch ist von diesen nur die Berufung der Heiligen Petrus und Andreas, schon ein tüchtiges, lebenvolles Bild, erhalten; eine Auferstehung Christi wurde nachmals vernichtet, um für Michelangelo's jüngstes Gericht genügenden Raum zu gewinnen. Etwas später, 3. vom Jahre 1480, ist seine Freskofigur des h. Hieronymus im Schiff von Ognissanti in Florenz, wobei die Umgebung eins der vollendetsten Stillleben nach Art der damaligen Niederländer enthält; sodann ein Abendmahl im Refektorium 4. von Ognissanti mit dem glücklichen Bestreben, den einzelzelnen Köpfen eine individuelle Charakteristik zu geben. Diese Arbeiten in Ognissanti sind noch ungemein einfach und streng. (Die dem h. Hieronymus entsprechende Figur des h. Augustin ist von Sandro Botticelli.)

Ungleich bedeutender, sowohl in der Handhabung der 5. Gestalt, in der freien Bewegung der Figuren, in der Mischung und dem Auftrag der Lichter in den Fleischpartieen (denen früherhin die nöthige Wärme fehlte), als auch in Ausdruck und Auffassung des Lebens zeigt sich Ghirlandajo in den Fresken der Kapelle Sassetti in der Kirche S. Trinità zu Florenz, welche mit dem Jahre 1485 bezeichnet sind und Begebenheiten aus dem Leben des heil. Franciscus enthalten. Das schönste unter diesen Gemälden ist der Tod des heil. Franciscus, eine der wenigen wirklich historischen Darstellungen Ghirlandajo's. Die einfache feierliche Anordnung des Ganzen, die Würde und Naivetät in den einzelnen Gestalten, der edle männliche Ausdruck schmerzlicher Theilnahme, die vollendete Technik erheben dies Gemälde zu einem der vorzüglichsten Werke neuerer Kunst. Uebrigens sind nicht alle Gemälde jener Kapelle von gleichem Werthe; bei einigen, namentlich denen der linken Seitenwand, tritt offenbar Schülerhülfe sehr bedeutend hervor. — In den allge- 6. meinen Beziehungen noch vollendeter sind die Malereien, welche Ghirlandajo um das Jahr 1490 im Chore von S. M.

Novella zu Florenz ausführte; hier stellte er auf der einen Seite das Leben der Maria, auf der andern das Leben Johannis des T. dar, und von diesen Werken gilt ganz vornehmlich, was ich in der allgemeinen Charakteristik über Ghirlandajo vorausgeschickt habe*).

7 In Tafelbildern konnte sich natürlich die Eigenthümlichkeit des Ghirlandajo nicht zu ähnlicher Schönheit entwickeln und sie können im Allgemeinen nicht auf gleichen Werth mit den Wandmalereien Anspruch machen; auch stört hier eine gewisse Buntheit, vorzüglich ein disharmonisches Roth. Doch findet man auch unter ihnen sehr ausgezeichnete Werke, namentlich zu Florenz. Eine schöne Anbetung der Könige vom Jahre 1488 befindet sich dort in der Kirche des Findelhauses (agli Innocenti) und enthält besonders in den Nebenfiguren treffliche, aus dem Leben
8. gegriffene Köpfe; eine andere Anbetung vom vorhergehen-
9. den Jahre (Rundbild) in den Uffizien. Zwei vorzügliche Bilder sind in der Florentiner Akademie; auf beiden kommen ungemein anmuthige und süsse Madonnen vor, was sonst beim Ghirlandajo nicht gerade häufig gefunden wird. Das Eine, vom Jahre 1485, ist die bekannte Anbetung der Hirten, bei welcher ein alter Heidensarcophag als Krippe
10. dient. Eine vortreffliche Heimsuchung Mariä vom Jahre
11. 1491 befindet sich im Louvre. Eine Madonna in einem Nimbus mit vier Heiligen, worunter ein kniender Hieronymus sich durch Adel der Form und des Ausdruckes auszeichnet, im Berliner Museum.

12. Die Brüder des Domenico Ghirlandajo, Davide und Benedetto Ghirlandajo, malten in seiner Art und unterstützten ihn bei seinen Arbeiten, z. B. bei einer sehr bewegten Darstellung der Auferstehung, im Berliner Museum.
13. Ebenso sein Schwager Bastiano Mainardi, der jedoch,

*) Ghirlandajo's Gemälde in S. Trinità und in S. M. Novella sind in Lasinio's mehrerwähnter Sammlung altflorentinischer Meister gestochen.

wenn er den Domenico schon nicht in der Rundung und im Farbenauftrage erreicht, in der zarteren Auffassung des Charakters christlicher Heiligen, besonders in der Gesichtsbildung, etwas Eigenthümliches hat; für eine Hauptarbeit des Mainardi hält man die Malereien in der Pfarrkirche des Städtchens S. Gimignano*) (seines Geburtsorts) und zwar in der Kapelle der Beata Fine; doch sollen auch die Ghirlandajo's hier mitgearbeitet haben. Von Mainardi 14. allein ist eine Verkündigung im Baptisterium derselben Kirche. — Auch Francesco Granacci, einer der 15. Schüler des Domenico, vereinigt mit dessen Styl eine gewisse leichtere Anmuth, ohne freilich die Lebenskräftigkeit und Tiefe des Meisters zu erreichen. In der Galerie Pitti und in den Uffizien zu Florenz sind einige gute Bilder von ihm; mehreres in der dortigen Akademie, wo namentlich eine Reihe kleinerer Bilder, das Martyrthum der heil. Apollonia darstellend, ausgezeichnet sind. In späterer Zeit wandte sich Francesco mehr zu der Weise seines grossen Mitschülers, des Michelangelo Buonarotti, der, sowie auch Domenico's Sohn, Ridolfo Ghirlandajo, der folgenden Periode angehört. — Bilder von verschiedenen Händen dieser Schule 16. enthält namentlich das Querschiff von S. Spirito in Florenz.

An diese Schule der Ghirlandaj schliesst sich die letzte 17. grosse Blüthe der italienischen Miniaturmalerei an. Allerdings ist es jetzt weniger die Andacht, welche die prachtvolle Ausschmückung heiliger Handschriften verlangt, als vielmehr der Sinn für echten Luxus, das Bedürfniss nach künstlerischer Veredelung aller Umgebungen des Lebens. Auch zeigt sich in den prachtvollen Randverzierungen, in den Architekturen der Hintergründe u. s. f. der heiterste profane und antike Schmuck von Genien mit Laubgewinden, Götterfiguren u. dgl. Ausser den Mediceern und den kirchlichen Corporationen beschäftigte hauptsächlich der König von Ungarn, Matthias Corvinus, die florentinischen Miniatoren.

---

*) v. Rumohr, It. F. II, S. 286.

18. Von einem der berühmtesten, dem Abt von San Clemente in Arezzo, Don Bartolommeo della Gatta († nach 1490), ist kein sicheres Werk mehr vorhanden. Von den erhaltenen Werken gehören die vorzüglichsten 19. einem gewissen Gherardo aus Florenz an, welcher von Lorenzo Magnifico ursprünglich zum Mosaicisten für den Dom bestimmt und desshalb mit Domenico Ghirlandajo in Einverständniss gesetzt worden war. Seine Miniaturen verbinden den Styl des letztern mit einer unglaublichen Pracht und Zierlichkeit der Ausführung, welche in der Bibel des Matthias Corvinus (um 1490), jetzt in der vaticanischen Bibliothek, ihre höchste Stufe erreicht. Einige Bücher mit Miniaturen von Gherardo sollen sich noch im Archiv des Spitalpfarrers von S. Gilio in Florenz vorfinden; ein Missale vom Jahre 1494 in der Laurentianischen Bibliothek. — 20. Von einem andern Florentiner, Attavante, ist in der Bibliothek des Ducs de Bourgogne zu Brüssel ein für den König von Ungarn ausgeführtes Prachtmissal, und in der königl. Bibliothek zu Paris ein Brevier des Bischofs von Gran, Werke welche ebenfalls die Schule Ghirlandajo's verrathen und mit grösstem decorativem Geschmack ausge- 21. führt sind. — Auch die im Vatican befindliche Bibel von Urbino, vom Jahre 1478, ist offenbar von florentinischen 22. Händen ausgemalt. — In der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz sind noch einzelne Handschriften klassischer Autoren vorhanden, welche auf Veranlassung des Lorenzo Magnifico entstanden sein sollen und nur wenige eigentliche Miniaturen, dafür aber eine Fülle von schönen und zarten Ornamenten enthalten*).

---

*) Für das Obige ist vor Allem in der deutschen Uebersetzung des Vasari Bd. II, Abth. II, S. 186 u. f. der Excurs der Herausgeber zu vergleichen. Ausserdem S. 181 u. f. und Bd. II, Abth. I, S. 330 die Anmerkg. — Waagen, Kunstw. und Künstl. in Paris, S. 365 u. f. — D'Agincourt, Malerei, Taf. 76 u. f. und deutsches Textheft, S. 85 u. f.

§. 136. Während bei den vorgenannten Meistern mehr 1. die Portraitauffassung vorherrschend war, so zeigt sich bei anderen ein mit besondrer Vorliebe durchgeführtes Studium des Nackten, wie solches ebenfalls bereits beim Masaccio bedeutend hervortrat. Dahin gehört zuerst Andrea del Castagno, der um die Mitte des Jahrhunderts blühte. Sein eigenthümliches Streben zeigt sich vornehmlich in einer scharfen strengen Modellirung, die aber bei ihm in manieristischer Uebertreibung bis zu einer harten und dürren Trockenheit ausartet, und mit einem herben, selbst verdriesslichen Ausdruck verbunden ist. Einige Bilder der Art sieht man von ihm in der Florentiner Akademie, andre im Museum von Berlin. In Florenz wird ihm ein Fresco- 2. bild über einem Grabmal in Santa Croce, S. Franz und Johannes der Täufer, zugeschrieben, welches eine herbe Kraft der Darstellung mit sehr intensivem Ausdruck verbindet. — Bekannter, als durch seine wenigen erhaltenen 3. Werke, ist er in der Geschichte der Kunst durch eine schwere Schmach, welche sich mit Recht oder Unrecht an seinen Namen geheftet hat. „Bisher hatte man nemlich mit Temperafarben gemalt, d. h. mit einer Mischung der Farben mit Eigelb und einigen Harzen, die schneller trockneten und einen schnelleren Auftrag nöthig machten. Im Anfange des Jahrhunderts aber war durch Johann van Eyck in den Niederlanden die Oelmalerei bereits so bedeutend verbessert worden, dass sie mit glücklichstem Erfolge angewandt wurde. Von ihm hatte sie ein Italiener, Antonello von Messina, auf den wir später zurückkommen werden, als ein Geheimniss (?) erlernt, und dieselbe ebenso seinem Freunde, dem Domenico Veneziano, mitgetheilt. Als nun des letzteren Bilder ein ungemeines Aufsehen machten, so erregte dies die Erbitterung und den Neid des Andrea; er schlich sich, während er mit Domenico gemeinschaftlich in S. Maria Nuova zu Florenz malte, in dessen Vertrauen ein und entlockte ihm sein Geheimniss. Domenico war ein fröhlicher Mensch, er trieb Musik und spielte trefflich die Laute;

Andrea unterstützte ihn, wenn jener seinen Geliebten Serenaden sang. Eines Abends liess er ihn allein gehen, folgte ihm heimlich in der Dunkelheit nach, und ermordete ihn, um so des Nebenbuhlers in der Kunst los zu werden. Auf dem Todtenbette soll er sein Verbrechen bekannt haben." Diese von Vasari erzählte Geschichte lässt immerhin erkennen, dass das Auftreten der Oelmalerei in Italien genugsam Epoche machte, um eine sagenhafte Erzählung zu veranlassen, welche offenbar schon durch manchen Mund gegangen war, ehe sie zu Vasari gelangte. Unwahrscheinlich ist es aber von vorn herein, dass die neue Erfindung so geheimnissvolle Wege gegangen sei; schon die van Eyck's selbst hielten gegen Schüler und Mitstrebende nicht damit zurück, und wenn Andrea heute einen Mitwisser todtschlug, 4. so konnte morgen ein anderer aufstehen. Ueberdiess ist noch nicht ausgemacht, ob das eine bekannte Bild des Domenico (in S. Lucia zu Florenz, jenseit des Arno) mit Oel-, oder mit Temperafarben*) gemalt sei; die erwähnten Bilder des Andrea sind offenbar Temperabilder. Jenes Bild des Domenico ist übrigens etwas abweichend von des letzteren Weise und hat etwas Mildes und Edles im Ausdruck, zeigt jedoch ebenfalls bereits ein gutes Gefühl für die Form. Jedenfalls liegt es in der Natur der Sache, dass die Tempera-Malerei, die für ein schnelles Bemalen grosser Flächen manche Vortheile darbot, erst allmählig, am Ende des Jahrhunderts, der Oelmalerei wich.

5. Am Entschiedensten wurde jenes Studium des Nackten durch den Einfluss gefördert, welchen die Bildhauerkunst auf die Malerei ausübte. Diese Kunst (vornehmlich die Arbeit in Bronze) war zu jener Zeit in Florenz mit glücklichstem Erfolge, bedeutender noch als die Malerei, ausgeübt worden und es konnte nicht fehlen, dass ihre Erfahrungen in Bezug auf eine genauere anatomische Ergründung

*) Letzteres wird von Rumohr (Ital. Forsch. II; 262), Ersteres von E. Förster (Kunstblatt 1830, S. 67) angenommen.

des menschlichen Organismus alsobald auch auf die Malerei übergetragen wurden. Vornehmlich wurde diess durch zwei 6. Bildhauer bewerkstelligt, die neben dem Meissel zugleich auch den Pinsel führten: Antonio Pollajuolo (1431 oder 33—1498) und Andrea Verocchio (Scharfblick), die beide nach der Mitte des XV. Jahrhunderts blühten. Von letzterem wird angeführt, dass er zuerst Gypsabgüsse von menschlichen Gliedern genommen habe, um solche als Studien benutzen zu können. Beide haben einzelne treffliche Bildnerarbeiten geliefert, in ihren Malereien erscheinen sie jedoch minder bedeutend und zeigen ein ängstliches Bestreben, die Formen anatomisch richtig darzustellen. Vom Antonio Pollajuolo befinden sich einige Bilder in der 7. Galerie der Uffizien zu Florenz: zwei mit verschiedenen Kämpfen des Herkules, von denen besonders das eben Gesagte gilt; ein drittes mit drei nebeneinander stehenden männlichen Heiligen, das sich bei aller Strenge doch durch eine eigenthümliche, schlichte Würde und durch kräftig leuchtende Farbe im Sinne der ferraresischen Schule auszeichnet. Eine Krönung Mariä im Dom von S. Gimignano 8. lässt den Beschauer kalt. Eine Verkündigung, im Museum von Berlin, zeichnet sich durch klare Färbung, Reichthum und architektonischen Luxus aus; reizvoller und freier aber 9. hat Antonio's Bruder Pietro an einer Wand der Capelle S. Giacomo in S. Miniato bei Florenz denselben Gegenstand behandelt. — Von Verocchio ist ein Bild in der 10. florentinischen Akademie vorhanden. Es stellt eine Taufe Christi dar und war ursprünglich für das Kloster S. Salvi gemalt. Einer der auf diesem Bilde enthaltenen Engel soll von einem Schüler des Andrea, dem Leonardo da Vinci gemalt sein, und der Meister, als er sich hierin von einem Schüler übertroffen sah, fortan das Malen aufgegeben haben; auch lassen sich in dieser sonst nicht sehr ausgezeichneten Figur schon die Grundzüge des Typus Leonardo's erkennen. Verocchio selbst erscheint hier dem Andrea del Castagno verwandt und hauptsächlich auf durchgebildete

Modellirnng, auf scharfe Wirklichkeit gerichtet. Auf den Leonardo sowie auf andre Schüler des Andrea werde ich später zurückkommen.

1. §. 137. Ihre schönste Vollendung feiert diese Richtung in einem anderen toskanischen Meister, dessen Blüthe um den Schluss des XV. Jahrhunderts fällt, im Luca Signorelli von Cortona (1439—1521). Er war der Schüler des Piero della Francesca aus Borgo San Sepolcro, eines Künstlers der um die Mitte des XV. Jahrhunderts besonders am Hofe von Urbino thätig war und in seinen Werken sowohl mit der paduanischen und umbrischen als mit der florentinischen Malerei verwandt erscheint, ohne dass er irgend einer Schule besonders zuzuweisen 2. wäre. (Laut Vasari erweiterte er hauptsächlich das Studium der Perspective; ein einfach schönes Frescobild von seiner Hand (1451) sieht man in S. Francesco zu Rimini, andere Wandgemälde in S. Francesco zu Arezzo (die Auffindung des Kreuzes), und in seinem Geburtsort.) Seine und seiner toscanischen Zeitgenossen verschiedene Bestrebungen auf dem Gebiete naturwahrer Darstellung fasste nun Luca 3. Signorelli in höherem Sinne zusammen. Schon unter den verschiedenen Künstlern, welche in der sixtinischen Kapelle zu Rom gemalt hatten, war er als einer der vorzüglichsten aufgetreten. Hier hatte er die Reise des Moses mit der Ziporah und die letzten Begebenheiten aus dem Leben des Moses gemalt, beides eigenthümlich grandiose Bilder, in deren Gestalten etwas Bedeutendes und Edles liegt und die sich durch schöne Behandlung der Gewänder auszeich-4. nen. — Seine Eigenthümlichkeit entwickelte er am Schönsten in den grossen Wandgemälden, womit er und seine Schüler seit 1499 die Kapelle della Madonna di San Brizio am Dom von Orvieto*) ausschmückten. Dieser ganze Raum ist der bildlichen Darstellung der letzten Dinge gewidmet;

*) Umrisse bei Della Valle: *Storia del Duomo d'Orvieto. Roma*, 1791.

schon hatte an der Hinterwand und an der gewölbten Decke Fiesole den Weltrichter in seiner Herrlichkeit und die Propheten, Benozzo Gozzoli die Apostel und Märtyrer dargestellt; jetzt vollendete Luca das Werk, allerdings wohl nicht in dem Sinne, in welchem Fiesole es begonnen, allein doch so, dass ausser Leonardo kein Meister der realistischen Kunstrichtung des XV. Jahrhunderts Grösseres als dieses geschaffen hat. Die Hauptsache sind vier grosse Darstellungen an den beiden Seitenwänden. Hier sieht man die Geschichte des Antichrist mit höchst charaktervollen Figuren, sodann die Auferweckung der Todten, die Hölle und das Paradies, alles höchst inhaltreiche, bewegte und ausdrucksvolle Compositionen, meist von nackten Gestalten, voll gewaltigen innern Lebens. Eine zwar noch strenge, aber sehr vollkommene und edle Zeichnung des Nackten, eine Fülle neuer, früher noch nicht dargestellter Körpermotive findet sich in diesen Darstellungen mit Vorliebe und mit Glück angewandt; bei höchster plastischer Virtuosität ist doch das ängstliche Bestreben nach blosser anatomischer Richtigkeit bereits überwunden und an dessen Stelle eine eigenthümliche Grossartigkeit und Erhabenheit getreten, welche sowohl den Darstellungen heiterer Ruhe und Seligkeit, als leidenschaftlicher, phantastischer Bewegung aufgeprägt ist. Man wird durchaus an die Weise Michelangelo's erinnert, als dessen beinahe ebenbürtiger Vorgänger Luca hier auftritt. Es ist dieselbe Unterordnung alles Zufälligen unter die lebendige Herrlichkeit der reinen Körperform, nur ist dieselbe hier nicht mit der dämonischen Grösse Michelangelo's aufgefasst. Auch in der Gewandung erscheint Luca hier nicht selten sehr vorzüglich und verräth im Einzelnen eine glückliche Nachahmung der Antike. — Den untern Theil der Wände nimmt eine decorativ gehaltene Malerei, meist grau in grau, ein; in Rundbildern sieht man die Dichter des Jenseits und der Unterwelt, Hesiod, Virgil (wegen des VI. Buches der Aeneide), Claudian (wegen des „Raubes der Proserpina), und Dante, umgeben von

zahlreichen kleinern Darstellungen aus dem Gebiet der Allegorie und der heidnischen Mythe, welche mit der für jene Zeit bezeichnenden Unbefangenheit mit dem Hauptgedanken in Verbindung gebracht sind.

5. Andere Werke des Luca Signorelli findet man in seiner Vaterstadt Cortona, deren namentlich Verschiedene im Chore des dortigen Domes vorhanden sind. In der Kirche del Gesù zu Cortona hat er ein Abendmahl von sehr eigenthümlicher und ausdrucksvoller Composition gemalt, welches sich jetzt im Chor des Domes befindet*). Hier sitzen die Jünger nicht, wie gewöhnlich, an einer langen Tafel, sondern sie knieen zu beiden Seiten und Christus, in der Mitte stehend, theilt ihnen das heil. Mahl
6. aus. — Nicht minder bedeutend sind diejenigen neun Wandgemälde, welche er im Kloster Monte Uliveto maggiore aus dem Leben des heil. Benedict ausgeführt hat.

7. Mehrere Tafeln von der Hand des Luca Signorelli sind in den florentinischen Galerien vorhanden, unter denen vornehmlich ein Gemälde der Maria mit dem Kinde, in der Ferne einige nackte Hirten, in den Uffizien befindlich, ausgezeichnet ist. In einigen dieser Bilder gewahrt man bereits Einflüsse des XVI. Jahrhunderts, die sich jedoch nicht vollkommen glücklich mit seiner besondern Eigenthüm-
8. lichkeit vereinigen. — Vortreflich sind zwei Seitenflügel eines Altarwerkes mit verschiedenen heiligen Gestalten, in der Galerie des Berliner Museums; hier verbindet sich mit der Schärfe und Entschiedenheit der Formen, welche Luca eigen ist, ein schöner, tief gemüthlicher Ausdruck in der
9. Weise der umbrischen Schule. Auch das Altarblatt der Capella S. Onofrio im Dom von Perugia (1484 gemalt), eine Madonna auf dem Thron zwischen Heiligen, vereinigt einen hie und da sehr harten Naturalismus (z. B. im heil. Onufrius) mit einer edeln Sentimentalität, ist übrigens in

*) Kupferstich in der *Etruria Pittrice* und flüchtig bei D'Agincourt, Taf. 156.

der ganzen Ausführung, auch in der strengen Gluth der Farbe, als ein Hauptwerk des Meisters zu betrachten.

Zweites Capitel.

Oberitalienische Schulen.

§. 138. Bei den Florentinern war das Studium der Form vorherrschend auf dem nächstliegenden Wege befolgt worden, indem man vorzugsweise auf eine Nachbildung der umgebenden Erscheinungen des Lebens ausgegangen war. Eine verwandte Richtung zeigt sich gleichzeitig auch in einzelnen oberitalienischen Malern, z. B. in einem Veroneser Vittore Pisano, genannt Pisanello († 1451), welcher mit Gentile da Fabriano gemeinschaftlich im Lateran zu Rom malte. Seine meist schlanken Gestalten haben in Bewegungen und Charakteren etwas von der zarten Anmuth der vorhergehenden Periode, etwa in der Art des Gentile, womit auch der alterthümliche Vortrag übereinstimmt; in seiner Neigung zum Nachbilden lebendiger Bewegung, zu Verkürzungen u. a. perspektivischen Problemen steht jedoch Pisanello schon dem Masaccio näher. Manches von ihm hat sich zu Verona erhalten, wie ihm z. B. das Wandgemälde einer Verkündigung in S. Fermo und eine Tafel in der Galerie des Rathspallastes, eine Madonna in einem Blumengärtlein sitzend, mit Engeln und Heiligen, — beides anmuthvoll anziehende Werke — zugeschrieben werden. Die kleinen Bilder mit Geschichten des h. Bernhard in der Sakristei von S. Francesco zu Perugia, die man ihm gleichfalls zuschreibt, sind ungleich mehr fabrikmässig gemacht und rühren wahrscheinlich von Fiorenzo di Lorenzo her. Später, in seinen berühmten Schaumünzen, neigt sich Pisanello noch entschiedener der Art des XV. Jahrhunderts zu.

4. Von einer andern Seite als bei den Florentinern wurde das Studium der Form ergriffen in der Schule von Padua. Hier nahm man die Muster antiker Sculptur, in welchen man jene Formen der Natur bereits künstlerisch aufgefasst und ausgeführt sah, zum nächsten Vorbilde und suchte durch deren Vermittelung insbesondre zu dem vorgesteckten Ziele zu gelangen. Diese Richtung ist allerdings mit derjenigen zu vergleichen, welche wir bereits bei den Zeitgenossen des berühmten Bildhauers Niccolà Pisano kennen gelernt haben; nur zeigt sie sich bei den Paduanern ungleich einseitiger und in grösserer Ausschliesslichkeit durchgeführt, namentlich schon in dem Bezuge, dass man hier auch auf jene altchristlichen Gestaltungen, die aus einer neuen Auffassungsweise der antiken Kunst hervorgegangen waren, vor der Hand fast keine Rücksicht mehr nahm. Was wir gleichzeitig bei den Florentinern des XV. Jahrhunderts von der Nachahmung antiker Bildungsweise bemerkt haben, war nur als vereinzelte Zufälligkeit zu betrachten, und muss vielleicht schon als ein direkter Einfluss der paduanischen Schule angenommen werden.

Es hat diese Schule somit vornehmlich das Verdienst, die reichen Ergebnisse einer früheren, lange vergessenen Kunstblüthe wieder in die neuere Ausübung derselben eingeführt und ihre Benutzung eingeleitet zu haben. Doch würde man hier vergebens ein tieferes Eingehen auf das ideale Princip der klassischen Kunst suchen; was die Paduaner der Antike entnahmen, beschränkte sich für's Erste auf die äussere dekorative Erscheinung, sodann auf die Anregung zu möglichst plastischer Darstellung der Formen. In der That besteht ihre Eigenthümlichkeit in einer mehr plastischen als malerischen Auffassungsweise. Die Formen werden strenge und scharf bezeichnet, die Gewandung häufig ideal nach dem Vorbilde antiker Kostümirung behandelt und zwar so, dass sie, um die Körperformen bestimmter hervortreten zu lassen, meist immer straff angezogen und angespannt erscheint. Die Anordnung des Ganzen hat

nicht selten mehr etwas Basreliefartiges, als dass die Gruppen-Anordnung hervorgehoben wäre. Die Nebendinge bezeugen nicht minder, vornehmlich in den Architekturen und Ornamenten, ein specielles Eingehen auf antike Vorbilder, und namentlich scheint es der antiken Verzierungsweise nachgeahmt, wenn man häufig lebendige Fruchtgehänge in den Bildern dieser Schule dargestellt findet. Merkwürdig verbunden und gekreuzt mit dem in der Zeit liegenden Naturalismus, führte jedoch das Studium plastischer Vorbilder in der Regel auf eine übertriebene Schärfe und Härte der Formenbezeichnung, die sich im Einzelnen selbst der Caricatur annähert; in der Gewandung verleitete jenes angeführte Motiv zu der Angabe einer Menge kleiner scharfer Querfalten, welche die grossen und freien Linien derselben aufheben, selbst zuweilen den Eindruck der Hauptformen beeinträchtigen. — Die Ausführung des Einzelnen, namentlich in den Nebendingen, hat bisweilen auch so viel Aehnlichkeit mit den Werken der flandrischen Schule, dass man an einen Einfluss der letztern zu denken versucht ist. Indess wird man, mit Ausnahme der notorisch von den van Eyck's abhängigen Neapolitaner, eine solche Verwandtschaft doch viel weniger einer direkten Einwirkung als einer eigenen, parallelen Entwickelung des italienischen Realismus zuschreiben müssen.

§. 139. Der Stifter dieser Schule war Francesco Squarcione (1394—1474). Dieser Künstler hatte bedeutende Reisen in Italien und Griechenland gemacht und dabei, soviel in seinen Kräften stand, Reste der alten Kunst, Statuen, Torsen, Reliefs, Vasen u. s. w. gesammelt und Zeichnungen nach solchen angefertigt. Mit diesen Dingen eröffnete er, nachdem er heimgekehrt war, zu Padua eine Studiensammlung von einem Reichthume, wie sie zu jener Zeit noch nicht gesehen worden war, und welche sich bald eines zahlreichen Besuches von Schülern, die unter solchen Mitteln eine vorzügliche Ausbildung hoffen durften, erfreute. Diese Schüler, die aus verschiedenen Gegenden Italiens

herzuströmten, verbreiteten die Weise der Schule nachmals über einen grossen Theil des Landes. Ueberhaupt scheint Squarcione selbst mehr durch ein vorzügliches Lehrtalent als durch eignes Kunstverdienst ausgezeichnet gewesen zu sein; die wenigen von ihm vorhandenen Gemälde sind
2. wenigstens nicht bedeutend. Zu diesen gehört eine nicht sonderlich anmuthige Maria mit dem Kinde und einem Mönche als Donator in der Galerie Manfrini zu Venedig, mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1447 bezeichnet. Es sind unschöne, mit Härte bezeichnete Formen, nebst hässlicher Gewandung, aber in der Modellirung mit
3. grösster Sicherheit durchgeführt. Aehnlich ein Bild in der Sammlung des Rathspalastes zu Verona, den Kaiser Augustus und die tiburtinische Sibylle darstellend, welches wenigstens ein ungemein sorgliches Studium zeigt.

4. Da jedoch das künstlerische Verdienst des Squarcione aus den wenigen sichern Bildern, die von ihm erhalten sind, — und indem namentlich sein Einfluss auf Mantegna durchaus nicht genügend gewürdigt werden kann, sind die Werke eines Mitstrebenden (wohl mehr Gehülfen als Schülers) um so wichtiger. Diess ist Giacomo Bellini von Venedig. Von sichern Gemälden dieses Künstlers ist zwar auch nur sehr wenig erhalten, dagegen ist ein grosser Band mit 99 Zeichnungen von seiner Hand auf unsere Zeit gekommen*). Sie befinden sich gegenwärtig im Besitz des Herrn Mantovani zu Venedig und sind zu Anfang des Bandes mit der sichern Namensinschrift und der Jahrzahl 1430 (wohl den Beginn der Zeichnungen andeutend) versehen. Dem Inhalte nach sind es theils heilige Gegenstände, theils Studien nach Antiken, theils Architektonisches, theils Costüme. In ihnen sieht man die eigenthümliche und grossartige Tendenz der Paduaner Schule vollständig und auf höchst umfassende Weise ausgesprochen; sie bilden

*) Vgl. den schon erwähnten Aufsatz hierüber, von Gaye, Kunstbl. 1840, No. 23 bis 35, und Passavant's Nachtrag hiezu, ebenda No. 53.

die bedeutendste Vorstufe des Mantegna, der vielleicht direkt nach ihnen studirt haben mag. — Als echte Bilder 5. des Giacomo sind eine (leider übermalte) Darstellung des Gekreuzigten in der Sakristei des bischöflichen Pallastes in Verona, und eine Madonna im Kunstinstitut des Grafen 6. Tadini zu Lovere (unweit Bergamo) zu nennen, welches letztere Bild in der Behandlungsweise sehr an Gentile da Fabriano erinnert, dessen Schüler Giacomo ebenfalls gewesen ist. In den Handzeichnungen konnte der Einfluss Gentile's wenig oder gar nicht hervortreten, weil seine Eigenthümlichkeit viel weniger auf einer besondern Formenauffassung als auf einer bestimmten Weise des Ausdruckes und der Färbung beruhte. Es genügt übrigens zu wissen, dass Giacomo dieses letztere Schulverhältniss mit Gentile zu seinem höchsten Ruhme rechnete.

§. 140. Der bedeutendste unter den Schülern des 1. Squarcione war Andrea Mantegna (1430—1506), ein Künstler, dessen Einfluss mittelbar oder unmittelbar fast alle italienischen Schulen wenigstens berührt hat. In ihm war der Realismus zum Streben nach optischer Illusion geworden, aber die ihm innewohnende poetische Schöpfergabe und die antiken Vorbilder hielten ihn vor den Ausartungen eines solchen Strebens in den meisten Fällen zurück. Von einem Künstler welcher z. B. in einem für eine hohe Stelle bestimmten Altarbilde die entferntern Figuren so zurücktreten lässt, dass sie nur bis an die Knie sichtbar sind, — von einem Solchen würde man sonst nur eine Darstellungsgabe für gemeine Wirklichkeit erwarten; allein Mantegna malt ganze, bedeutende Menschen, voller Geist und Charakter, ja bisweilen von einer herben Schönheit, die den eigenthümlichsten Reiz gewährt. Allerdings bleibt er vielfach hart und porträtartig und im Affekt grell, selbst unedel; in einer Grablegung Christi lässt er z. B. den Johannes laut aufschreien. Nichtsdestoweniger gewähren seine Werke im Ganzen einen höchst bedeutenden Eindruck und wer es ihm verargen will, dass er auf

Modellirung, Helldunkel und Perspektive ein zu grosses Gewicht gelegt, der vergisst, dass eine solche Durchgangsstufe durchaus nothwendig war.

2. Von Geburt ein Paduaner, wurde Mantegna nachmals an den Hof des Lodovico Gonzaga nach Mantua berufen, wo der Hauptsitz seiner Thätigkeit war. Was er für diesen Ort gearbeitet hat, ist jedoch grösstentheils vernichtet oder in fremde Museen entführt; erhalten ist hier vornehmlich nur noch einiges von den Malereien, die er in dem Castello di Corte ausgeführt hat. In einem Saale dieses Schlosses, welcher gegenwärtig den Namen der Stanza di Mantegna führt und ursprünglich ganz mit Wandmalereien bedeckt war, erkennt man noch einige dieser Darstellungen, welche Begebenheiten aus dem Leben des Lodovico Gonzaga enthalten, — lauter Portraitfiguren mit dem Ausdrucke trefflichst individueller Naturwahrheit, aber ziemlich steifleinen aufgefasst. Sehr naiv und voller Leben ist eine Gruppe von Genien über einer Thüre dieses Saales, welche eine Inschrifttafel halten. Eine andre Gruppe von Genien an der Decke desselben Gemaches ist von seinen Söhnen
3. ausgeführt. — Bedeutender, wie es scheint, als diese Fresken, sind die irrig so genannten Cartons, welche Mantegna, ebenfalls für Lodovico, für den Saal eines beim Kloster S. Sebastiano in Mantua gelegenen Palastes ausgeführt hat*). Sie sind mit Leimfarben auf Leinwand gemalt, neun Stück, jedes von 9 Fuss im Quadrat, und befinden sich gegenwärtig im Schlosse Hamptoncourt in England. Ihr Inhalt ist der Triumphzug Cäsars, eine grossartige, lebendige, ungemein geistreiche Composition, in der sich eine tiefe Versenkung in den Sinn des Alterthums mit naiver Auffassung des Lebens der Gegenwart auf glückliche

---

*) Goethes Werke, Bd. XXXIX, S. 141—176. — *C. Julii Caesaris dictatoris triumphi ab Andrea Mantinea coloribus expressi aeneis typis Dominici de Rubeis, Romae* 1692. — Vgl. Waagen, Kunstw. u. Künstl. in Engld., I, S. 382 u. f.

Weise verbindet. Leider haben diese Werke vielfach gelitten und sind beträchtlich übermalt. Mantegna, der zugleich einer der ersten Kupferstecher Italiens war, hat mehrere Stücke dieses grossen Werkes eigenhändig gestochen.

Wenn in diesen Malereien der aus der antiken Geschichte entnommene Gegenstand eine grössere Annäherung an das Aeussere der antiken Formen mit sich brachte, so zeigen dafür die Fresken in der Eremitanerkirche zu Padua den Künstler in seiner reinsten Eigenthümlichkeit und zugleich in einer Vollendung welche es schwer macht, darin ein Jugendwerk zu erkennen. Mit andern Schülern des Squarcione, mit Bono Ferrarese und Ansuino, zu welchen noch Niccolo Pizzolo hinzukam, malte hier Mantegna die Kapelle de' SS. Jacopo e Cristoforo aus, und zwar rührt von ihm selbst die ganze linke Seite mit dem Leben des heil. Jacobus, und rechts, im Leben des heil. Christoph, das letzte Bild mit dessen Martyrium her. Hier ist Alles lebensvolle Wirklichkeit geworden; die Intentionen sind nicht mehr symbolisch angedeutet sondern vollkommen durchgeführt; den Formen ist ihre ganze Erscheinung in Farbe, Verkürzung, Helldunkel, Perspective abgewonnen; auch sind den einzelnen Gestalten, um sie dem Leben möglichst nahe zu bringen, die Züge von Zeitgenossen gegeben. Man fühlt alle Pietät für den Maler, wenn man z. B. beobachtet, mit welcher Energie er nach der Entdeckung des angemessenen Augenpunktes gerungen, wie er in den verschiedenen Bildern verschiedene perspectivische Verkürzungsweisen versucht hat, bis es ihm endlich gelang, die jetzt allgemein gültige aufzufinden. Und bei all diesem Streben nach unmittelbarer Wirklichkeit hat sich Mantegna doch alles Gemeine und Niedrige fern gehalten und das menschlich Bedeutende hervorgehoben. Endlich kann man hier eine Technik bewundern, welche über die aller bisherigen Wandmalereien hinausgeht; es ist die Vollendung eines fleissig ausgeführten Oelbildes, welche

allerdings für Wandmalereien nicht passen mag und sich hier vielleicht durch die sehr weit gediehene Zerstörung gerächt hat, zugleich aber auch die zwingende Willenskraft des Künstlers beweist. Wie weit der Auftrag wirklich Fresco ist, lässt sich kaum mehr ausmitteln.

5. Das bedeutendste Staffeleibild Mantegna's ist ein grosses Altargemälde, welches eine Madonna, von mehreren Heiligen umgeben darstellt, Francesco Gonzaga und seine Gemahlin kniend zu ihren Füssen*). Es wurde als Weihbild für einen Sieg, den der genannte Gonzaga über Carl VIII. von Frankreich erfochten, im Jahre 1495 gemalt und führt desshalb bei den Italienern den Namen des Siegesbildes; es zeichnet sich durch phantastisch poetischen Geist, trefflichste Ausführung und, was in den Arbeiten des Mantegna sonst nicht häufig gefunden wird, durch eine eigenthümlich weiche Behandlung des Nackten sowie durch eine schöne Milde des Charakters aus. Gegenwärtig befindet es sich im 6. Pariser Museum. — Unter den übrigen, in Paris vorhandenen Gemälden Mantegna's sind vornehmlich noch zwei mit mythologisch - allegorischen Darstellungen durch ähnliche Vorzüge ausgezeichnet. In den nackten Kindergestalten, in einzelnen von den tanzenden Musen u. a. m., nähert sich Mantegna hier der vollendetsten Anmuth; alle Härte und Befangenheit ist überwunden durch eine freie Begeisterung 7. für die Schönheit. — Dem ebengenannten Siegesbilde zunächst dürfte eine Pietà (Christusleichnam zwischen zwei Engeln) stehen, welche sich im Berliner Museum befindet. Kopf und Gesicht des Erlösers sind hier von den schönsten und erhabensten Formen; die Köpfe der Engel, besonders der eine, über den ein zartes Helldunkel gebreitet ist, voll des innigsten, seelenvollsten Ausdruckes.

8. Eins der wichtigsten in Italien vorkommenden Staffeleigemälde Mantegna's ist die Tafel über dem Hauptaltar der

*) Propyläen, hgsgb. von Goethe, III., St. II. 48. — Vgl. Waagen, Kunstw. u. Künstler in Paris, S. 415 u. f.

Kirche des heil. Zeno zu Verona: eine Madonna auf dem Throne mit Engeln, auf den Seitentafeln vier stehende männliche Heilige. Eine reiche Architektur mit Reliefsculpturen, vorn mit Fruchtgehängen geschmückt, umgiebt das Ganze. Die Madonna, die das Kind auf dem Schoosse stehend hält, ist schlicht, würdig und von zarter Anmuth; unter den Heiligen findet man ebenfalls einige sehr schöne Köpfe und einen eigenthümlich grandiosen Faltenwurf. — Eine untere Reihe von Tafeln, welche seit dem Raub des Bildes durch die Franzosen verloren gegangen, enthielt den Oelberg, die Kreuzigung und die Auferstehung. — Ebenfalls trefflich ist eine Grablegung Christi, in der Gemäldesammlung des Vaticans zu Rom. — Ein Jugendwerk vom Jahre 1454, die heil. Euphemia mit den Löwen, in den Studj zu Neapel, ist in ihrer grandiosen weltlichen Schönheit einer der vortrefflichsten Typen, welche Mantegna geschaffen hat. — Einige kleinere Bilder, welche mit ungemeiner Sauberkeit ausgeführt sind und ein eigenthümlich feines Studium zeigen, finden sich in der Galerie der Uffizien zu Florenz; das bedeutendste unter diesen ist ein kleines Altarwerk, die Anbetung der Könige vorstellend, auf den Flügelbildern die Beschneidung und die Himmelfahrt Christi. Andres sieht man in den öffentlichen Sammlungen von Mailand, von Neapel und an andren Orten. — Wie andere paduanische Künstler, so malte auch Mantegna einzelne Bilder grau in grau, welche gewissermassen als gemalte Reliefs betrachtet sein wollen. Eines der trefflichsten Werke dieser Art, in der Sammlung Vivyan zu London stellt den Triumph des Scipio in edel bewegten, lebendigen Gestalten mit meisterhafter Gewandung in antiker Weise dar.

9.

10.

11.

Unter die Schüler des Andrea Mantegna gehören zunächst seine Söhne (namentlich Francesco Mantegna), die, wie ich bereits ein Beispiel angeführt habe, seine Malereien zu Mantua beendeten oder fortführten. Sodann vornehmlich Bernardo Parentino, welcher der Weise des Meisters ziemlich nahe kömmt. Andre Schüler des Man-

12.

tegna, wie Carotto u. a., gehören bereits der folgenden Periode an.

1. §. 141. Die übrigen Zöglinge des Squarcione sind dem Mantegna in Bezug auf seinen künstlerischen Werth nicht gleichzustellen. Zu diesen gehören Gregorio Schiavone, Girolamo da Treviso u. a., von denen man im 2. Venetianischen Werke findet. — Als einer der bedeutendsten wird gewöhnlich der Bologneser Marco Zoppo genannt; aber gerade in seinen Bildern zeigt sich die Eigenthümlichkeit der Schule auf barbarische Weise verzerrt; seine Gestalten haben durchweg etwas bäurisch Rohes und Plumpes, seine Gewandung ist in widerwärtigen Wulsten geordnet oder vielmehr missgeordnet. Nur in Nebenwerken wird man an die schöne Weise der Schule und zugleich durchaus an die flandrische Behandlungsart erinnert. Sein Hauptwerk vom Jahre 1471, in welchem seine unangenehme Manier am Stärksten ersichtlich ist, befindet sich im Museum von Berlin und stellt eine Madonna auf dem Throne und Heilige zu ihren Seiten vor; früher war es zu Pesaro befindlich. Aehnlich roh ist das Bild einer Madonna mit dem Kinde und Engelknaben in der Galerie Manfrini zu Venedig*).

3. Bedeutender scheint Mantegna's Schüler Stefano da Ferrara gewesen zu sein, dessen Bilder (in der Mailänder Brera sind mehrere derselben vorhanden) einen eigenthüm-4. lich phantastischen Zug verrathen. — Bis ins Barocke übertrieben zeigt sich dies phantastische Wesen bei einem andern gleichzeitigen Künstler von Ferrara, dem Cosimo Tura, il Cosmè genannt, von dem eins der bedeutendsten Bilder, Madonna und Heilige unter prachtvoll überladenen Architekturen, von sorgfältigster paduanischer Aus-

---

*) Beide Bilder tragen den Namen des Künstlers, — *Marco Zoppo da Bologna,* und *Zoppo di Squarcione.* Das anmuthreiche geschmackvolle Bild, welches ihm in der Pinakothek zu Bologna zugeschrieben wird, dürfte somit, diesen Zeugnissen gegenüber, schwerlich als ächt gelten können.

führung, sich im Museum von Berlin befindet. Die Miniaturen seiner Messbücher im Dom von Ferrara enthalten hagere missfällige Figuren in greller Färbung. Cosimo war der Schüler eines älteren namhaften Künstlers von Ferrara, des Galasso Galassi. 5.

Ich schliesse an diese Künstler noch die Notizen über einige jüngere ferrarische Künstler an, in denen sich die Richtung der paduanischen Schule eigenthümlich fortgebildet zeigt. Unter diesen begegnen uns zunächst Francesco Cossa und Lorenzo Costa, welche beide zu Bologna durch den damaligen Machthaber dieser Stadt, Giovanni Bentivoglio, beschäftigt wurden. Von ersterm findet sich in der dortigen Pinakothek eine grosse Madonna mit Heiligen vom Jahre 1474; von letzterem in der Kapelle Bentivoglj (in der Kirche S. Giacomo maggiore) eine thronende Madonna und die gesammte Familie des Stifters zu ihren Seiten. Dies Bild ist vom Jahre 1488. Beide sind einander ziemlich ähnlich und zeigen eine einfach derbe Auffassung der Natur nach paduanischer Manier. Dem letztgenannten Gemälde gegenüber sieht man zwei grosse allegorische Darstellungen, den Triumph des Lebens und den Triumph des Todes (den Wagen des ersten von Elephanten, den des zweiten von Büffeln gezogen), ebenfalls Arbeiten des Lorenzo Costa, denen sich jedoch bereits, wenn schon noch eine wärmere Belebung der Gestalten fehlt, gewisse gemüthliche Motive beimischen, die auf die spätere Entwickelungsperiode des Künstlers hindeuten. Da diese indess vornehmlich durch Einwirkung eines andern Meisters, des Francesco Francia hervorgebracht wurde, so kann dieselbe erst bei der Betrachtung des Wirkungskreises des letzteren anschaulich gemacht werden. — Schon vor dem letztgenannten Werke hatte Lorenzo für mehrere Kapellen von S. Petronio Gemälde auf Leinwand und auf Holz gefertigt, welche meist in verdorbenem Zustande noch daselbst vorhanden sind. 6. 7. 8. 9.

Die Schüler, welche Lorenzo zu Ferrara gebildet hat, 10.

folgen im Ganzen mehr dem phantastischen Zuge, den wir bei den älteren ferrarischen Künstlern bemerkt haben. Zu diesen gehören hier vornehmlich Ercole Grandi, ein Maler von dem nicht viel Bedeutendes (u. a. zwei kleine Tafeln in der Galerie von Dresden, herb und scharf ausgeführt, aber von einer eigenthümlich leidenschaftlichen
11. Anschauungsweise) erhalten ist, und Lodovico Mazzolini, der in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts blühte. Ein Hang zum Seltsamen und Abenteuerlichen geht durch die Gemälde Lodovico's, in denen gewisse alterthümliche Motive der Stellung und Gewandung der Gestalten mehr aus Laune als aus innerem Bedürfniss beibehalten scheinen; die Köpfe sind voll scharfer Charakteristik, die sich im Einzelnen bis zur Caricatur steigert; die Farben, besonders der Kleidungsstoffe, energisch und leuchtend. Die Galerie des Museums von Berlin besitzt das bedeutendste Gemälde dieses Meisters, bei dem das eben Gesagte seine Anwendung findet. Es ist mit dem Jahre 1524 bezeichnet und stellt Christus als Knaben im Tempel predigend dar. Der Knabe ist hier ganz anmuthig, die verwunderlichen Köpfe der Gelehrten und Pharisäer aber sind
12. mit einem höchst ergötzlichen Humor gemalt. Ausserdem enthält das Museum von Berlin noch eine namhafte Anzahl
13. andrer Gemälde des Lodovico. Im Palaste Doria zu Rom (dort Dosso Dossi benannt) und in der Galerie des Kapitols (dort Lippi benannt) finden sich ebenfalls ein Paar Bilder desselben Künstlers, welche wiederum den Lehrstreit Christi
14. darstellen. Eine besonders reiche und bewegte, aber in der Anordnung (wie die meisten Arbeiten Mazzolini's) überfüllte Darstellung des Unterganges Pharao's im rothen Meer befindet sich in der Solly'schen Sammlung zu London*).

15. Einer ähnlichen noch alterthümlichen Richtung, obwohl ohne die Phantasterei des ebengenannten, folgt ein anderer

---

*) Bei D'Agincourt, a. a. O., Taf. 198 u. 199.

Ferrarese der Zeit, Domenico Panetti. Von ihm ist eine, mit seinem Namen bezeichnete, übrigens nicht sehr bedeutende Grablegung im Berliner Museum vorhanden. —

Kehren wir wieder auf die Richtung der paduaner Schule zurück. Sehr entschiedene Verwandtschaft mit derselben zeigt ferner Melozzo da Forli, der seinen Werken nach zu urtheilen vielleicht ein Schüler des Squarcione war, erweislich aber der des Piero della Francesca, welchen wir schon als Lehrer des Luca Signorelli erwähnten. In der ehemaligen Apostelkirche zu Rom malte er im Jahre 1472 die Halbkuppel der Chornische aus, ein Werk, welches in der damaligen Zeit wenige seines Gleichen haben mochte. Bei dem im vorigen Jahrhundert erfolgten Umbau dieser Kirche wurden einzelne Stücke davon*) gerettet; ein Weltschöpfer zwischen Engeln ist an der einen Treppe des quirinalischen Pallastes angebracht, einzelne Engelfiguren in der Sakristei von S. Peter, und diese wenigen Reste zeigen eine Schönheit und Fülle der Form, eine Verschmelzung von sinnlicher und gemüthlicher Herrlichkeit, welche in ihrer Weise mit den edelsten Schöpfungen Tizian's zu vergleichen ist, obschon die Art der Aeusserung eher an Coreggio erinnert. Wie in den Kuppelgemälden des letztern, so ist auch hier, ein halbes Jahrhundert früher, eine künstliche perspectivische Verkürzung erstrebt, welche vielleicht dem höhern kirchlichen Styl Eintrag thun mag, auch geht die Gewandung wohl etwas ins Formlose, aber die Macht der Hauptfigur, die Holdseligkeit und Frische der kleinen anbetenden Genien, die hohe Schönheit der musicirenden Engel sind mit einer freien Naivetät ausgesprochen, womit nur die besten Werke Mantegna's und Signorelli's wetteifern können. In der Gemäldegalerie des Vaticans befindet sich noch ein anderes Frescobild, welches dem Melozzo zugeschrieben wird; es stellt den Papst Sixtus IV. dar, der

16.

17.

*) Bei D'Agincourt, Taf. 142.

28 *

mehreren Personen Audienz giebt, ein scharfes steifes Bild, aber voll naiver Portraitwahrheit.

18. In Verona findet man mannigfach Spuren von bedeutendem Einfluss der paduanischen Schule, der sich hier jedoch mit andern Einflüssen vermischt; wir werden dieselben später kennen lernen.

1. §. 142. Anders gestalteten sich die Dinge in Mailand*). Einer der ersten bedeutenden Meister ist Vincenzo Foppa der Aeltere, aus Brescia gebürtig, der nach der Mitte des XV. Jahrhunderts blühte. Eins seiner Hauptbilder ist ein Martyrthum des heil. Sebastian, ein Wandgemälde, das aus der Kirche der Brera in die dortige Galerie gebracht wurde, und in dem sich ein eigenthümlich scharfes und strenges Formenstudium zeigt. Doch steht das Werk an Schärfe der Zeichnung, an Kenntniss der Modellirung und der Farbe hinter den Fortschritten der Paduaner noch 2. weit zurück. — Aehnlich ist Foppa's Zeitgenoss Vincenzo Civerchio, der Aeltere, von welchem in der Antoniuskapelle von S. Pietro in Gessate zu Mailand die Legende des heil. Antonius von Padua u. a. m. in nicht sehr aus- 3. gezeichneten Frescobildern vorhanden ist. — Ein anderer Zeitgenoss, Bernardino Buttinone (als Maler thätig 1451 bis 1481) malte die Ambrosiuskapelle derselben Kir- 4. che aus. — Ein bedeutenderes Talent scheint Bernardo Zenale aus Treviglio (geb. 1436) gewesen zu sein, welcher sich in der Folge an die Art und Weise des Leonardo da Vinci anschloss und nur durch Werke aus dieser spätern 5. Zeit bekannt ist. — Hieher gehört auch jener Bernardino de' Conti (de comitibus) von welchem die Galerie des Capitols das Bildniss eines Knaben vom Jahre 1496, und das Berliner Museum das sehr charaktervolle Portrait eines Cardinals besitzt.

---

*) Vgl. Passavant: Beiträge, etc., im Kunstblatt 1838, No. 66 u. f., ein Aufsatz, welcher zur Geschichte der ältern lombardischen Malerei schätzbare Grundlagen liefert.

Ein bestimmterer Einfluss der paduanischen Schule auf 6. die mailändische offenbart sich nur etwa in Bramantino dem Aeltern, welcher wahrscheinlich Agostino hiess und vor 1455 arbeitete. Wenigstens wird ihm ein glückliches Streben nach Illusion und grosse Kenntniss der Perspective zugeschrieben, Eigenschaften, welche in zwei Bildern des Berliner Museums (die bisher wie es scheint mit Unrecht den Namen des jüngern Bramantino trugen) ganz in paduanischer Weise sich aussprechen. Das eine ist eine Madonna zwischen zwei Heiligen, welche ihr eine Schaar von Gläubigen empfehlen; das andere eine allegorische weibliche Figur auf einem Throne, vor ihr kniend eine männliche Gestalt von vortrefflichem portraitartigem Charakter. — Schüler Bramantino's (vielleicht auch des Piero della Fran- 7. cesca) war der grosse Donato Lazzari, genannt Bramante, aus Urbino, welcher 1476 bis 1499 in und um Mailand als Baumeister und als Maler thätig war, von dem jedoch kein sicheres Gemälde mehr vorhanden ist. — Berühmter als 8. Maler ist sein Schüler Bramantino der Jüngere, eigent- Bartolommeo Suardi. Eins seiner trefflichsten Bilder, ein grosses Frescogemälde, befindet sich u. a. in der Mailänder Brera, eine thronende Madonna mit zwei Engeln; hier zeichnet sich das Nackte durch eine eigenthümlich zarte Modellirung und klaren Ton aus; der Ausdruck hat etwas fremdartig Anziehendes, wie denn Suardi überhaupt mehr das Auffallende als die einfache Schönheit sucht. Die Beleuchtung kommt zum Theil von unten, als Reflex des Fussbodens. Unter anderen in Mailand vorhandenen Wer- 9. ken dieses Künstlers wird vornehmlich, über der Thür der Kirche S. Sepolcro, eine Darstellung des todten Christus zwischen den Marieen gerühmt, indem hier die perspectivische Zeichnung des von den Füssen aus verkürzten Leichnames unübertrefflich genannt wird. Leider ist dies Gemälde jedoch, um es gegen die Witterung zu schützen, so dicht mit Glas und Gittern verschlossen, dass man durchaus nichts davon erkennen kann. Ein Altarbild in der

Sammlung des Duca Melzi in Mailand zeigt bei manchen
10. Sonderbarkeiten eine freie und schöne Zeichnung. Das edelste und vollendetste Werk des Meisters aber sind die Fresken am Gewölbe der Brunokapelle in der Karthause von Pavia, wo die Familie Visconti abgebildet ist, welche der Madonna den Plan dieser Kirche knieend überreicht. Hier ist der Styl Bramantino's zu hoher, fast rafaelischer Vollkommenheit geläutert.

Dagegen hielten sich eine ganze Anzahl mailändischer Maler sowohl von der paduanischen Weise als von der des Leonardo ferne und bildeten, zum Theil mit sehr mässigem Talente, die Richtung der ältern mailändischen Schule mit der ihr eigenthümlichen Weichheit der Auffassung und der Behandlung weiter aus, sodass wir sie trotz der späten Zeit schon hier einzureihen haben. Natürlich blieben einzelne verlorene Einwirkungen von verschiedenen Seiten her nicht ausgeschlossen.

11. Der namhafteste Künstler dieser Reihe ist Ambrogio Fossano, genannt Borgognone, dessen Blüthe in die letzte Zeit des XV. und in den Anfang des XVI. Jahrhunderts fällt. Seine Bilder zeigen keine besondere Kraft, keine genügende Durchbildung der Gestalten; dabei in den Köpfen, vor Allem in den Kinderengeln, die er besonders gern anbringt, eine bisweilen höchst liebenswürdige Milde und Sanftmuth, bisweilen aber auch einen trüben und herben Ausdruck, der von der Süssigkeit der gleichzeitigen Schüler Leonardo's grell absticht. (Die bisweilen auffallende Aehnlichkeit mit dem Typus des Francesco Francia scheint wohl nur zufällig zu sein.) In Mailand befinden sich einige Bilder von ihm, unter denen sich vornehmlich zwei Fresken in der Kirche S. Ambrogio auszeichnen: ein auferstandener Christus zwischen zwei Engeln (an der Chorwand, nach dem Seitenschiff zu) und Christi Streit im Tempel
12. mit den Kirchenlehrern (im Atrium zur Sakristei). In der Karthause bei Pavia sind die Wandgemälde mehrerer Kapellen (welche früher als Werke Bramante's galten) und

verschiedene Altarblätter von seiner Hand. In der Chornische von S. Simpliciano zu Mailand ist seine grosse Krönung Mariä in Fresco noch vorhanden, Anderes in andern Kirchen. Zwei sehr vorzügliche Bilder besitzt das Berliner Museum, von denen besonders das eine: Maria auf dem Throne und zwei Engel zu den Seiten, des höchsten Ruhmes würdig ist: Kinderengel von so zarter Unschuld und so innigem Gefühle, wie hier das Christuskind anbeten, sind vielleicht nicht wieder gemalt. 13. 14.

Eine ähnliche Ausbildung und Richtung zeigt sich bei Vincenzo Foppa dem Jüngern, Vincenzo Civerchio dem Jüngern (malte zwischen 1504 und 1539; Altarblätter in S. Alessandro zu Brescia, im Dom zu Crema, in der Hauptkirche zu Palazzolo); bei Cesare Magni (blühte um 1530) und dem ihm verwandten Pietro Francesco Sacchi aus Pavia, von welchem ein Gekreuzigter zwischen den Seinigen, bez. 1514, sich im Berliner Museum befindet (ein tüchtiges Werk, doch von verhältnissmässig geringer Durchbildung); bei Andrea da Milano (wohl von Andreo Solari, dem Schüler Lionardo's, zu unterscheiden); bei Girolamo Giovenone, dem ersten Lehrer des Gaudenzio Ferrari; u. a. m. Diese Künstler stehen mehr oder weniger hinter ihrer Zeit zurück und werden von den Florentinern, Paduanern und Venezianern an Lebensfülle im Ganzen wie im Einzelnen überholt. Was bei ihnen bedeutend ist, geht im Grunde nicht weit über die Inspirationen des XIV. Jahrhunderts hinaus, wo nicht anderweitige Einwirkungen einen höhern Fortschritt veranlassten. 15.

Eine Mischung verschiedener Einflüsse auf einer mit den Mailändern verwandten Grundlage offenbart sich bei andern Malern der Lombardei. Einer der trefflichsten ist Macrino d'Alba (eigentlich Giangiacomo Fava), um 1500, dessen Thätigkeit besonders in die Gegend von Turin fällt. Eine Madonna mit Seitenbildern aus der Geschichte von Joachim und Anna, jetzt im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M., sehr würdig und voll Charakter, lässt z. B. 16.

ausser paduanischen Anklängen auch peruginische wahrnehmen. — In Modena blühte um 1480 Francesco Bianchi Ferrari, genannt il Frari, der frühste Lehrer Coreggio's; seine Madonna mit Heiligen, jetzt im Louvre, zeigt bei beträchtlicher, lebendiger Durchbildung schon einen Einfluss des Francesco Francia. — Gleichzeitig lebte, wahrscheinlich in seiner Vaterstadt Alessandria, der sehr tüchtige Giovanni Massone, von welchem der Louvre eine ansprechende Geburt Christi enthält.

17. 18.

19. Auch findet man eine eigenthümliche Annäherung an die Weise jener älteren lombardischen Schule in den Werken einiger Künstler dieser Zeit von Parma, namentlich des Filippo Mazzuola, von dem u. a. ein Paar treffliche Bilder (ein Christusleichnam im Schoosse einer Nonne, andre Nonnen umher, — und eine Madonna mit zwei Heiligen) in der Galerie des Museums zu Neapel vorhanden sind.

20. Damals, um 1500, blühten in Lodi die Brüder Albertino und Martino Piazza, welche vielleicht die höchste Entwickelung dieser ältern lombardischen Malerei repräsentiren. Die Darstellung strenger und dabei seelenvoller Charaktere, die Kenntniss des Nackten, die grossartige Gewandung bilden hier ein Ganzes, welches als Vorstufe der vollkommenen Kunst kaum unter Perugino und Francia steht. Albertino erscheint als der ältere und alterthümlichere, Martino als der jüngere, genialere Meister, welcher auch der Weise des XVI. Jahrhunderts schon näher ist. Ihre meist gemeinschaftlich gearbeiteten Hauptarbeiten sind: ein Altarwerk in der Kirche dell' Incoronata zu Lodi (Antoniuskapelle), ein anderes, aus vielen Tafeln bestehend, in S. Agnese zu Lodi, mit einer Madonna von fast raphaelischer Schönheit und Anmuth, ein drittes in der Kirche dell' Incoronata zu Castione (oder Castiglione, unweit Crema), wobei namentlich die untere Reihe von Tafeln an schöner correcter Zeichnung kaum etwas zu wünschen übrig lässt. Martino's Söhne, von welchen blos Calisto zu

21. 22.

grösserem Ruf gelangt ist, gingen später zur venezianischen Richtung über.

§. 143. Endlich zeigt sich noch ein bedeutender Einfluss der paduanischen Schule auf die Ausübung der Kunst in Venedig, und zwar zunächst in der auf der Insel Murano ansässigen Familie der Vivarini, die wir bereits in einem früheren Abschnitte kennen gelernt haben. Dort war es, gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts, Antonio Vivarini, oder Antonio da Murano, dessen Werke den Stempel einer eigenthümlichen Weichheit, eines wundersamen Farbenschmelzes trugen. Jetzt begegnet uns, in der zweiten Hälfte desselben Jahrh. ein ohne Zweifel jüngerer Bruder oder Verwandter desselben, Bartolommeo Vivarini, in dessen Werken sich, im Gegensatze gegen jene frühere Richtung, die grösste Schärfe und Strenge der Zeichnung, ganz nach paduanischer Weise, kund giebt; jedoch ist ihm durchhin eine erfreuliche Tüchtigkeit, meistentheils auch eine nicht zu verkennende Würde eigen; im Einzelnen z. B. in Köpfen der heil. Jungfrau, finden sich neben jener Schärfe zugleich anmuthigere Motive mit Glück benutzt. Das Hauptverdienst dieses Künstlers beruht jedoch in dem charakteristischen Ausdrucke, den er den Köpfen seiner heiligen Gestalten (er stellt meist Madonnen, mit Heiligen umgeben, dar) aufzuprägen weiss. Es sind zumeist keine bedeutenden Individuen, welche er vorführt, aber der Charakter ist mit grösster Bestimmtheit durchgeführt. Gemälde von ihm sind in den Kirchen und Sammlungen von Venedig nicht selten, sowie sie auch in auswärtigen Galerieen (z. B. in denen von Neapel und Berlin u. a. O.) mannigfach vorkommen. Zu seinen frühesten Arbeiten gehört eine Madonna mit vier Heiligen auf besonderen Tafeln, vom Jahre 1464, in der Akademie zu Venedig; das Ganze noch auf Goldgrund gemalt und im Detail hart und überzierlich. — Ein grosses Altarwerk in S. Giovanni e Paolo, aus neun Bildern bestehend, lässt eine noch sehr nahe Verwandschaft mit Mantegna erkennen, dessen todter Christus zwischen Engeln (im Ber-

liner Museum) hier mit geringer Veränderung wiederkehrt.
3. Ein thronender heil. Augustin in derselben Kirche, vom J. 1473 (nicht 1423, wie falsch gelesen wird) und ein Altar-
4. werk in S. Maria de' Frari in Venedig, vom Jahre 1482, müssen als die besten und würdigsten Leistungen Bartolommeo's erwähnt werden.

5. Ein jüngerer Meister derselben Familie ist Luigi Vivarini, der gegen den Schluss des XV. Jahrhunderts blühte*). Seine Werke zeigen eine dem Bartolommeo (mit welchem er auch gemeinschaftlich gearbeitet haben soll) verwandte Richtung, die sich im Einzelnen jedoch bereits der Weise der Bellini, auf die ich gleich kommen werde, annähert. Es ist eine edlere, dem Zufälligen des Naturalismus schon weniger unterworfene Natur; die übermässige individuelle Schärfe seines Vorgängers hat einer schönern und wahrern Bezeichnung des Lebens von innen heraus den Platz geräumt. Auch von ihm finden sich Bilder in verschiedenen Galerieen; z. B. im Berliner Museum ein vortreffliches grosses Altarblatt, Madonna in throno unter rei-
6. cher Architektur, umgeben von mehrern Heiligen; mehrere Tafeln in der Akademie von Venedig, unter welchen sich besonders ein Täufer Johannes auszeichnet, der mit dem Ausdruck edelster Andacht die Worte seines Spruchbandes:
7. ecce agnus Dei! liest; ein herrliches (von Basaiti vollendetes) Altarblatt in S. Maria de' Frari zu Venedig, welches

*) Der neueste Katalog der Akademie von Venedig will noch immer einen ältern und einen jüngern Luigi Vivarini unterschieden wissen; auch ist bei den vorgeblichen Bildern des erstern die Beischrift hinzugefügt: „er malte um 1414." Die völlige Unmöglichkeit einer solchen Annahme ergiebt sich bei Prüfung dieser Bilder sofort; es ist offenbar ein und derselbe Maler, dessen Werke man nach unbekannten Grundsätzen auf zweie vertheilt hat. Vielleicht hat hiezu ein ganz spätes Bild des Luigi (?), der kreuztragende Christus in der Sakristei von S. Giov. e Paolo, Anlass gegeben, welches in offenbar unächten und modernen Schriftzügen jene erdichtete Jahrzahl enthält. Schon Lanzi (dtsche Uebers. II., S. 14) war der Täuschung auf der Spur.

den heiligen Ambrosius auf dem Thron darstellt, umgeben von vielen Heiligen, welche ihn gleichsam schützen und bewachen; u. a. m.

8. Grössere Strenge zeigt wiederum ein Zeitgenoss des Barlolommeö, Carlo Crivelli, dessen Bilder in Venedig selbst sehr selten sind. Die Galerieen der Brera zu Mailand und des Museums von Berlin besitzen verschiedene, mit seinem Namen bezeichnete Bilder; ein heiliger Papst 9. auf seinem Trone, in S. Marco zu Rom, gleicht in scharfer Vollendung der Individualität und alles Einzelnen ganz den Werken Bartolommeo's. Im Ganzen ist jedoch Crivelli härter und unschöner als dieser.

10. Auch ist hier das Bild eines gewissen Rugerius zu bemerken, welches sich, mit der Unterschrift des Meisters versehen, gegenwärtig im Museum von Berlin befindet. Es stellt einen heiligen Hieronymus dar, sitzend, die Rechte zum Segen erhoben, und zeigt in der Behandlung vollkommen paduanische Manier. (Die Seitenbilder, obwohl in ähnlicher Weise gemalt, rühren von andrer Hand her.) Man hat diesen Rugerius (Roger) für einen Niederländer gehalten und in der That erinnert, wenn auch keinesweges die Technik, so doch wenigstens die allgemeine Anordnung der Gestalt jenes Heiligen an den Gottvater des Hubert van Eyck auf dem berühmten Genter Altarbilde.

11. Endlich zeigt sich der paduanische Styl sehr entschieden in Fra Antonio da Negroponte. Zu S. Francesco della Vigna in Venedig ist von ihm ein grosses vorzügliches Altarblatt erhalten: Madonna, eine holdselige, rundliche Physiognomie, in goldstrahlendem Mantel, mit erhaben gearbeitetem Nimbus, sitzt vor einem reichen Rosenspalier auf einem steinernen Thron von prunkvollem Renaissancestyl mit Genien und antiken Zierrathen in Relief; über dem Thron reiche Fruchtgehänge, unten eine blumige Wiese mit sehr naturwahren Vögeln. Sie betet das auf ihrem Schoosse liegende Kind an, welches in paduan. Weise durchaus hart plastisch gebildet ist; vier Engelchen in bunten Kleidern stehen anbetend zu den Seiten; eine Glorie oben

12. scheint stark überarbeitet. Ein anderes Bild in derselben Kirche (3 männliche Heil.) entspricht eher dem Bartol. Vivarini.

§. 144. Nachdem wir diese der paduanischen Richtung angehörigen Künstler Venedig's betrachtet haben, sind wir nunmehr im Stande, die selbständige Eigenthümlichkeit der venetianischen Schule näher ins Auge zu fassen, wie dieselbe sich nämlich in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts neben der florentinischen und der paduanischen Schule der Zeit, als drittes Glied für die Befreiung der Kunst in ihren äusseren Verhältnissen entfaltet hat. In jenen Schulen ging man, wie wir bemerkt haben, für diesen Zweck vorzugsweise davon aus, dass man sich über die Form, und über die Gesetze, welche der Erscheinung der Form zu Grunde liegen (Zeichnung, Modellirung, Helldunkel etc.) zunächst verständigte und das Element der Farbe im Allgemeinen mehr als ein untergeordnetes betrachtete. Bei den Venetianern dagegen tritt im Wesentlichen das Element der Farbe als das bedeutendere hervor, und in Folge desselben bildet sich ihre Schule zu einer besonderen Eigenthümlichkeit aus. Wir haben hiebei zu berücksichtigen, dass schon jene älteren Meister (Antonio Vivarini und Johannes der Deutsche) eine, in jener Zeit noch ungekannte Trefflichkeit der Farbenbehandlung, vornehmlich in der Carnation, zeigten; sodann, dass der ebenfalls schon genannte Gentile da Fabriano sich längere Zeit in Venedig aufhielt und dort mehrere Schüler bildete, welche ohne Zweifel die Heiterkeit und den Glanz dieses Meisters beibehalten und in ihrer Weise weiter gebildet haben; dass ferner, worauf ich wieder zurückkommen werde, bei den Venetianern zuerst unter den italienischen Schulen die Technik der Oelmalerei angewandt wurde, deren grössere Flüssigkeit und Saftigkeit (im Vergleich mit der Temperamalerei) vorzüglich jene Eigenthümlichkeit begünstigte. Vornehmlich aber war es der heitere festliche Sinn des venetianischen Volkes selbst, der den eigentlichen Grund und die Veranlassung einer solchen Auffassungsweise bildete.

Was Zeichnung, Anordnung und Ausschmückung anbetrifft, so neigten sich hierin die Venetianer vorzüglich zu der Behandlungsweise der benachbarten paduanischen Schule, so jedoch, dass sie deren übertriebene Strenge jetzt glücklich vermieden und dass sie sich auch in diesen Dingen mit vollkommener Freiheit bewegten, wenn ihre besonderen Absichten damit in Widerspruch geriethen. Uebrigens zeigt sich jenes vorherrschende Element der Farbe bei den venetianischen Meistern der Zeit zumeist nur als das Wohlgefallen an leuchtender Pracht und buntem Glanze; eine vollkommen harmonische Verschmelzung desselben blieb einer späteren Periode vorbehalten. Was die Darstellungsweise im Einzelnen betrifft, so kommen eigentlich geschichtliche Compositionen selten vor, und wo dergleichen angewandt werden, bemerkt man eine von der Weise der Florentiner und Paduaner verschiedene Auffassung. Herrscht bei diesen eine gesetzmässige Anordnung des Ganzen, eine gemessene Gruppeneintheilung u. dgl. vor, so zeigen die Venetianer hierin von vorn herein eine gewisse Hinneigung zu dem sogenannten Genre, indem das Ganze sich mehr zerstreut und der Reiz der Umgebungen und Nebendinge, vornehmlich die Landschaft, sich bedeutender ankündigt. Häufiger sind die Bilder, welche nach hergebrachter Weise eine Madonna auf dem Throne und die Heiligen, die eben eines jeden Andacht erforderte, um sie versammelt darstellen. Bis auf die Vivarini, also später als in andern Schulen, waren die einzelnen Heiligen durch besondere Einfassungen getrennt und zwar auf Goldgrund dargestellt worden; jetzt fiel das trennende Stabwerk weg, das Ganze wurde ein Bild mit meist architektonischem Hintergrund und das „Heiligengespräch" (santa conversazione) konnte beginnen. Jetzt wurden die Heiligen nicht mehr wie früher, in gleichen Entfernungen und ruhiger Geberde hingestellt, sondern es musste irgend ein Gegensatz ausgemittelt werden: sah der eine zur Jungfrau empor, so musste der andre in einem Buche lesen, kniete der eine, so musste

der andre aufrecht stehen. Dann wurden die Lüfte des Hintergrundes insgemein licht und hell gehalten, um die schönfarbigen Gestalten desto mehr abheben zu können. Auch suchten sie ihre Compositionen mit lieblichen Umgebungen auszuschmücken. Heitere scherzende Engelknaben, bald singend und musicirend, bald Blumen- und Fruchtgewinde tragend, gaben dem Ernste der religiösen Darstellungen eine anmuthige Abwechselung. Auch andre Beiwerke waren bei ihnen beliebt, namentlich prachtvolle Thronen und Tribunen unter denen die Heiligen versammelt sind; ja sie gingen zuweilen soweit, dass sie die Architektur des Rahmens, wie in das Bild vertieft darstellten, auch wohl selbst die Architektur der Kirchen oder Kapellen, dafür die Gemälde bestimmt waren, im Bilde perspektivisch verkürzt nachahmten.

1. §. 145. Ich habe im Vorigen bemerkt, dass vornehmlich die Technik der Oelmalerei ein Hauptförderniss für die Ausbildung der den Venetianern eigenthümlichen Richtung darbot. Antonello von Messina*) war es, der sich gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts nach den Niederlanden, in die Schule des Johann van Eyck, begeben, von diesem seine Erfindung der Bereitung und eigenthümlichen Behandlung der Oelfarben gelernt und dieselbe nachmals unter den Venetianern verbreitet hatte. Auch jene liebevolle, in das Einzelnste eingehende Behandlung der Umgebungen des Lebens, der sog. Nebendinge, hatte er sich in Flandern angeeignet; doch mag, wo sich Aehnliches in der venezianischen Malerei seiner Zeit vorfindet, eher an das Vorbild der paduanischen Schule zu denken sein, welche damals eine selbständige Richtung nach dieser Seite hin genommen hatte. Ein wesentliches Eingehen auf flandrische

---

*) *Memorie istorico-critiche di Antonello degli Antonj pitt. Messinese comp. dal Cav. T. Puccini. Firenze* 1809. — Uebersetzt als: *Notice historique sur Antonello de Messine, trad. de l'Italien, par L. de Bast. Gand,* 1825. — Vgl. Kunstblatt 1841, No. 5.

Sinnesweise lässt sich bei den venezianischen Malern wenigstens nicht nachweisen, und schon bei Antonello selbst trat dasselbe später mehr und mehr zurück.

Seine wichtigsten Bilder, durch Namensunterschrift 2. bestätigt, besitzt das Museum von Berlin. Das eine derselben vom Jahre 1445, das Portrait eines jungen Mannes, ist noch ganz in der Weise der Eyck'schen Schule gemalt. Die andern beiden, der Kopf eines heil. Sebastian vom 3. Jahre 1478 und eine Madonna mit dem Kinde, haben schon ungleich mehr von italienischem Typus, namentlich jene Weichheit und Wärme der Carnation, die später besonders die venezianische Schule zu ihrer bedeutendsten Blüthe erhob. — Ein männliches Bildniss von freier und schöner 4. Auffassung in bester flandrischer Weise enthalten die Uffizien in Florenz; einen Christus an der Säule die Galerie Manfrini in Venedig; einen Christusleichnam mit drei weinenden Engeln die k. k. Galerie in Wien. — Das Bild 5. eines gekreuzigten Heilandes zwischen Maria und Johannes, ebenfalls vom Jahre 1445, befindet sich im Museum von Antwerpen; auch dies Werk noch mehr im Charakter der Eyck'schen Schule. — In der Akademie von Venedig eine weinende heilige Nonne aus der späteren Zeit des Künstlers.

Das eigentliche Haupt der venezianischen Schule 6. dieser Zeit ist Giovanni Bellini (1426—1516), der Sohn jenes Giacomo Bellini*), des Schülers von Squarcione und Gentile da Fabriano. Giovanni Bellini besass nicht jenen hohen poetischen Schwung der Gedanken, durch welchen sich auch Realisten wie Signorelli auszeichneten, auch nicht jene vielartige, feurige Kraft, womit Mantegna das Reich der Wirklichkeit sich dienstbar machte**), und

---

*) Dass er mit Mantegna nahe verwandt war, sagt eine Urkunde bei Gaye, Cartegg. II, S. 80.

**) Wobei jedoch zu erwägen bleibt, dass die grossen historischen Bilderreihen womit Luigi Vivarini, Giov. Bellini und andere Maler den Dogenpalast geschmückt hatten und welche vielleicht das Urtheil über

noch weniger die schwärmerische Begeisterung, welche bei Pietro Perugino hinreisst, — wohl aber ein edles und sinnvolles Gemüth, dessen Ausdruck in seinen Bildern den Beschauer ewig fesselt und zum Freunde gewinnt. Die höhere Milde, wodurch schon bei Luigi Vivarini das Scharfe und Herbe der Paduaner besänftigt erschien, ist bei ihm zu einer sittlichen Schönheit geworden, welche das Erdenleben zwar nicht verklärt, aber die edeln, wohlthuenden Seiten desselben herausfindet und mit unerschütterlicher Sicherheit eine bestimmte, gleichmässige Linie in der Darstellung des Wirklichen einhält. So bleiben seine Gestalten bei lebendiger Naturwahrheit doch fern von dem Zufälligen und Kleinlichen; ihr Typus ist der eines höchst ansehnlichen, mit freier Anmuth begabten Menschengeschlechtes, welches noch heute in Venedig nicht ausgestorben ist. Die Madonnen sind liebenswürdig und von einer gewissen hohen Grazie beseelt, die Heiligen lauter kräftige und edle Gestalten, die Engel heitere Knaben in behaglicher Jugendfülle. In der Gestalt Christi aber bricht bisweilen eine geistige Macht und Herrlichkeit hervor, welche an wenigen Stellen der Kunstgeschichte ihres Gleichen findet; es ist die Grundlage, auf welcher später Tizian seinen Cristo della moneta schuf. — Mit Giovanni erreicht auch das venezianische Colorit, wenn nicht seine höchste Naturwahrheit, so doch seine grösste Intensivität und Durchsichtigkeit. Manche Gewänder namentlich sind wie von klarem, in tiefster Farbe glühendem Krystall gebildet.

Die grösste Anzahl von Bellini's Werken findet sich in den Kirchen und Galerien von Venedig, und zwar sind die datirten darunter fast lauter Werke seines vorgerückten Alters, zum Theil aus seinen achtziger Jahren, ohne dass

---

diese Maler modificiren würden, bei dem Brande des Jahres 1577 untergegangen sind. Eine Aufzählung jener Maler vom Jahre 1495 s. bei Gaye, Carteggio, II, S. 70. Auch mit Pietro Perugino war wenigstens ein Contract abgeschlossen.

sich desshalb eine Abnahme der Kräfte zeigte*); man kann im Gegentheil sagen, dass diese spätesten Werke den venezianischen Styl des XVI. Jahrhunderts auf die würdigste Weise einleiten. — Die frühste vorhandene Hauptarbeit, vom 7. Jahre 1488, ist ein nicht sehr grosser Altar in der Sakristei von S. Maria de' Frari, Madonna auf dem Thron mit zwei Engeln, auf den Seitenbildern vier Heilige, welche mit inniger Theilnahme auf das Christuskind hinschauen. Hier sind die beiden kleinen Engel von wunderbarstem Reiz; der eine schlägt die Laute und horcht mit geneigtem Köpfchen, ob sie rein gestimmt sei; der Andere bläst auf einer Pfeife. Das Ganze ist überaus vollendet und von herrlichster Farbenwirkung. — Aus derselben Zeit (1487) ist eine 8. schöne stolze Madonna, welche das vor ihr auf einer Brüstung stehende Kind hält, in der Akademie (ein sehr ähnliches Bild im Berliner Museum). — Auch ein grosses 9. Altarblatt in S. Giovanni e Paolo, Madonna mit zehn Heiligen und (vorn) drei singenden Engelknaben (in tempera) wird unter die frühern Bilder gerechnet, ist übrigens mit Ausnahme weniger herben Köpfe schon ganz in der freien und breiten Art des Meisters behandelt. — Ein grosses 10. Bild, an Inhalt, Anordnung und Werth dem vorigen ähnlich, findet sich in der Akademie. — Eine Madonna mit 11. vier Heiligen und einem auf der Geige spielenden Engel, vom Jahre 1505, sieht man in S. Zaccaria; in den zwei weiblichen Heiligen ist die milde Andacht, in den männlichen die ernste Würde herrlich ausgedrückt. Die architektonische Einrahmung ist hier wie in andern Bildern durch die im Bilde selbst dargestellte Architektur nachgebildet. — In diese späteste Zeit gehört wohl auch ein grosses Bild 12. in S. Salvatore, Christus in Emmaus darstellend, vielleicht die höchste unter den vorhandenen Leistungen des Meisters und sicher eine der höchsten seiner Zeit. Ausser den

*) A. Dürer schreibt 1506 aus Venedig: Er ist ser alt und ist noch der pest im gemell (der beste in der Malerei).

beiden Jüngern ist (nach der naiven Weise dieser Schule) noch ein venetianischer Senator und ein Mann in türkischer Kleidung (vielleicht ein venetianischer Dragoman) anwesend, beide nachdenklich gegen Christum hinblickend; der eine Jünger, ein Greis, stehend, im aufgeschürzten Pilgerkleid sieht aufmerksam auf den Andern, einen schönen, hellbärtigen Fünfziger hin, welcher in verhehlter innerer Bewegung die Tischplatte fasst und mit der Linken heftig auf seine Brust deutet, als wäre er eben des Wunders inne geworden, welches den blöden Augen der Andern noch nicht offenbar ist; hinter dem Tisch in der Mitte sitzt Christus, das Brod in der Linken, mit der Rechten segnend; in den wunderbaren Zügen seines dunkelgelockten Hauptes ist die Gott-
13. heit sichtbar hervorgetreten. — Ein ähnliches Gemälde von geringerm Werthe findet sich in der Galerie Manfrini. —
14. Vielleicht das späteste Bild Giovanni's ist ein Altarblatt in S. Giovanni Crisostomo, vom Jahre 1513. Hinten auf einem Fels in steiler Landschaft sitzt lesend der heil. Hieronymus; vorn, durch eine Marmorbrustwehr von der Landschaft getrennt steht rechts S. Augustin, ruhig vorwärts gewandt, links S. Christoph, treuherzig aufwärts schauend nach dem lieblichen Christuskinde, welches sich an seinem kurzen krausen Haare festhält. Es sind die feinsten geistigen Gegensätze, welche zu mannigfacher Deutung anregen.
15. — Andere Werke findet man in der Sakristei der Kirche del Redentore, in der Galerie Manfrini (u. a. ein gemüthliches Bild des h. Hieronymus in seinem Studierzimmer),
16. und in der Akademie. Hier werden u. a. fünf kleine, höchst sauber ausgeführte allegorische Bildchen aufbewahrt, deren Sinn, wahrscheinlich nach Absicht des Bestellers, nicht leicht zu deuten ist. Man sieht z. B. Fortuna, als schönes blondes Weib, in weissem halboffenem Gewande, von kleinen nackten Genien umgeben, in einem Kahne sitzend; mit der Rechten hält sie einen auf ihr Knie gelehnten Globus, gegen welchen sich ein Genius anstützt; vorn im Nachen bläst ein anderer die Doppelflöte; zwei

ziehen wohlgemuth plätschernd den Kahn durch die stille Fluth; hinten Felsufer. Hier und in den übrigen Bildchen ist die heitere Naivetät, deren es zu solchen mythischen Gegenständen bedarf, mit einer meisterhaften, wenn auch noch etwas scharfen Ausführung gepaart, welche vielleicht auf die frühere Zeit Giovanni's hindeutet. In ähnlichem Styl mag eines der spätesten Werke des Meisters, das berühmte Bacchanal (mit der von Tizian gemalten Landschaft) behandelt sein, welches sich zuletzt im Besitz des verstorbenen Cav. Camuccini in Rom befand, wovon wir jedoch den jetzigen Besitzer nicht anzugeben wissen. 17.

Auch ausserhalb Venedig's sind die Bilder dieses Meisters nicht selten. Eins der grössten und bedeutendsten ist eine Krönung Mariä, welche sich noch 1835 in der Kirche S. Francesco zu Pesaro befand. Die Pilaster-Architektur des Rahmens und die Predella dieses Bildes sind ebenfalls mit zierlichen kleinen Darstellungen geschmückt. — Im Museum von Neapel befindet sich von ihm eine treffliche Darstellung der Transfiguration mit einer eigenthümlichen Landschaft. Ganz im Geiste des XV. Jahrhunderts ist die Erscheinung dem irdisch Begreiflichen näher gerückt, Christus, Moses und Elias schweben nicht im Lichtglanz, sondern sie stehen auf der Erde. In den drei Jüngern aber ist es nicht (wie in den meisten Darstellungen dieses Gegenstandes) die physische Blendung, was sie verwirrt hinsinken lässt, sondern die herrlich ausgedrückte tiefe Befangenheit und Betroffenheit des endlichen Geistes vor dem Ueberirdischen. — Auch Christus als einzelne Figur ist von Giovanni behandelt worden, am grossartigsten in dem bekannten Bilde der Dresdener Galerie*). Es ist ein Ideal edler Menschlichkeit, wie das XV. Jahrhundert kaum ein höheres geschaffen hat, einfach und ohne Nimbus und Glorie. — Eine schöne Taufe Christi in der Kirche S. Corona zu Vicenza; eine grosse 18. 19. 20. 21. 22.

*) Laut Kunstbl. 1846, S. 33 ist diess Exemplar von Cima da Conegliano ausgeführt.

Reihe Bilder im Museum von Berlin, unter denen besonders mehrere Madonnen mit dem Kinde bemerkenswerth sind.
23. U. s. w. — Einige treffliche Bilder in England, z. B. zwei Dogenbildnisse im Besitz des Hrn. Beckford zu Bath, u. a. m.

24. Minder bedeutend als Giovanni, ist sein etwas älterer Bruder Gentile Bellini (1421—1501). Zu dessen vorzüglichsten Werken sind zwei grosse Bilder zu rechnen, welche sich gegenwärtig in der venezianischen Akademie befinden. Sie gehören der venezianischen Geschichte an; das eine stellt ein Mirakel vor, welches sich mit einer Reliquie des heil. Kreuzes in einem der Kanäle Venedigs zugetragen haben soll, das andre eine feierliche Procession, die mit dieser Reliquie auf dem Marcusplatze gehalten wird. Gentile zeigt hier in den Köpfen der dargestellten Personen mehr Weichheit als Giovanni, aber eine ungleich geringere
25. Charakteristik. — Aehnlich ist ein grosses figurenreiches Bild in der Mailänder Brera, die Predigt des heil. Marcus zu Alexandria darstellend. Bekanntlich ging der Maler auf Begehren des Grosssultans für einige Zeit nach Constantinopel; auch werden mehrere noch vorhandene Werke mit dieser Reise in Verbindung gebracht, u. a. das letztgenannte, in welchem fast lauter orientalische Trachten vorkommen*).

1. §. 146. Giovanni Bellini hat eine sehr bedeutende Anzahl von Schülern gebildet, von denen einige, wie Giorgione und Tizian, für einen folgenden Abschnitt vorbehalten bleiben müssen. Hier sollen nur die bedeutenderen unter denjenigen, welche der Richtung des Meisters mit grösserem oder geringerem Talent, mit grösserer oder geringerer Eigenthümlichkeit nachgingen, genannt werden. Sie unterscheiden sich vornehmlich in zwei Gruppen, von denen die eine

---

*) Urkundlich ist als das Jahr dieser Reise 1497 festgestellt (S. den deutschen Vasari, II, Abth. 2, S. 141), also unter Sultan Bajazeth II. Nun nennt aber Vasari fortwährend den Sultan Mohammed (II., bis 1481), auch ist noch eine grosse Schaumünze von Gentile vorhanden, welche Mohammed nebst Namensunterschrift darstellt, so dass man wohl genöthigt ist, noch eine frühere Reise anzunehmen.

mehr in einer anmuthvoll weichen, die andre mehr in strenger, statuarischer Weise darzustellen pflegt. Zu der ersten Gruppe gehören vornehmlich die folgenden Künstler:

Pierfrancesco Bissolo. Ein schönes Bild in der 2. venezianischen Akademie: Christus, der der heil. Katharina von Siena die Dornenkrone reicht, von vielen Heiligen umgeben; — eine Verkündigung in der Galerie Manfrini; 3. — eine treffliche Auferstehung Christi im Berliner Museum 4. u. a. m. enthalten Beispiele der zarten Milde und Weichheit, welche diesen Künstler auszeichnet. Die Motive sind meist nicht sonderlich kräftig, die Köpfe aber schön und voll Gefühl.

Pietro degli Ingannati. Eine heilige Familie in 5. einer Landschaft, im Besitz des Hrn. Beckford zu Bath; eine Madonna mit Heiligen im Berliner Museum. Vielleicht 6. hat kein anderer Schüler das religiöse Gefühl des Meisters in solcher Ruhe und Milde festgehalten; nur fehlt ihm dessen nachhaltige Tiefe, an deren Stelle mehr eine flüchtige Anmuth tritt.

Piermaria Pennacchi. Eine Madonna im Momente 7. der Verkündigung, in S. Francesco della Vigna zu Venedig; eine andre Madonna in der Sakristei von S. M. della Salute 8. u. a. m. sind Beispiele einer offenen und grossartigen Anmuth.

Andrea Cordelle Agi. Diesem Künstler ist das 9. Bild einer Vermählung der heil. Katharina im Berliner Museum, von gemüthlich anziehendem Ausdruck in den Köpfen zugeschrieben. Eine kleine Madonna bei Hrn. 10. Beckford in Bath ist besonders durch die wunderbar verschmolzene Ausführung merkwürdig.

Martino da Udine. Eine Verkündigung in der ve- 11. nezianischen Akademie; die heil. Ursula, zwischen ihren 12. Jungfrauen stehend, in der Brera von Mailand; — zwei Bilder von einer ruhigen, edlen Schönheit.

Girolamo di Santa Croce, besonders bekannt durch Kabinetbilder mit kleinen zierlichen Figuren. Seine Engelknaben, die mit leicht flatternden Gewändern in der Luft schweben oder auf Wolken stehen, sind von grossem Lieb-

13. reiz. Das Berliner Museum besitzt verschiedene Bilder der Art, unter denen vornehmlich eine Geburt Christi mit einer namhaften Anzahl solcher Engelknaben, von denen einige singen, andre die Passions-Instrumente halten, ausge-
14. zeichnet ist. Aehnlich eine Anbetung der Könige in der
15. Galerie Manfrini zu Venedig. Ebendaselbst zwei zierliche und bereits sehr klassisch entwickelte Bildchen mit antiken
16. Darstellungen. Eine Marter des h. Laurentius in den Studj zu Neapel enthält statt der römischen Peiniger türkische, nebst drei zuschauenden türkischen Prinzessinnen, eine
17. damals nur allzudeutliche Zeitanspielung. — In San Francesco zu Padua ist von der Hand Girolamo's eine ganze Kapelle mit den Geschichten der h. Jungfrau ausgemalt. — Später wandte sich dieser Künstler der modernen Manier (des Tizian) zu, ohne sich jedoch in derselben bedeutender
18. auszuzeichnen. Unter die besseren Bilder der Art gehört eine Madonna mit Heiligen in der Akademie von Venedig.
19. Ein Abendmahl in S. Francesco della Vigna, mittelmässig und in den Gewändern sehr manierirt, ist von einem gleichnamigen, geringern Maler, Francesco di Santa Croce, von
20. welchem das Berliner Museum eine Anbetung der Könige von gemüthlichem Ausdruck und weicher Behandlung besitzt.

Zu der zweiten Gruppe von Bellini's Schülern gehören:

Vincenzo Catena. Bei diesem Künstler wird noch, wie es scheint, ein gewisser Einfluss der Richtung des
21. B. Vivarini sichtbar. Die Akademie zu Venedig besitzt mehrere Bilder der Art, unter denen besonders eine noch ziemlich strenge Madonna mit Simeon und Johannes dem
22. Täufer bemerkenswerth ist. Spätere Werke, z. B. eine Anbetung der Könige in der Galerie Manfrini, und eine vorzügliche Madonna mit Heiligen im Berliner Museum sind freier und breiter behandelt.

23. Andrea Previtali. Hauptbilder zu Bergamo, der Vaterstadt des Künstlers, unter denen besonders ein Altarbild in S. Spirito, der heil. Johannes der Täufer von andern Heiligen umgeben, ausgezeichnet und denen überhaupt ein

edler ruhiger Charakter eigen ist. Eine heilige Familie in 24. der Galerie Manfrini zu Venedig, in einfacher, etwas strenger Anmuth. Ein schwächeres Bild mit drei weiblichen 25. Heiligen im Museum von Berlin.

Giambatista Cima da Conegliano. Einer der bedeutendsten unter den Anhängern des Giovanni Bellini. Seine Gestalten, vornehmlich die männlichen, zeichnen sich durch eine eigenthümliche Kraft, Ernst und Würde, durch eine grossartige Ruhe in Geberde und Bewegung aus; die Ausführung ist von grösster Entschiedenheit und Sorgfalt. Merkwürdig bleibt immer der leblose Ausdruck seiner keinesweges unschönen Madonnenköpfe. — Sein vorzüglichstes 26. Bild, dessen Farben wie Juwelen leuchten, befindet sich al Carmine in Venedig; vor einem steil überhängenden, waldigen Fels und einer reichen Abendlandschaft mit Städten und Burgen kniet vorn die Madonna in lieblichster Demuth bei der Krippe in welcher das Kind liegt; rechts führt ein schöner Engel den jungen Tobias herbei, links Joseph zwei andächtige Hirten; weiterhin S. Helena und S. Catharina in frommem Gespräch. Auf diese Weise ist hier wie in andern venezianischen Bildern aus der Verschmelzung einer heiligen Scene mit andern Heiligengestalten gleichsam eine neue, reizende Fabel geworden. Unter den Bildern, welche 27. das Berliner Museum von Cima besitzt, ist besonders ein Altargemälde: Madonna auf dem Thron und vier männliche Heilige auf den Seiten, sehr bedeutend. Ein andres Bild 28. derselben Galerie, der heilige Anianus von Alexandria, welcher die verwundete Hand eines Schuhmachers heilt, ist durch die lebendige Charakteristik in den Köpfen ausgezeichnet. Die Akademie von Venedig besitzt ebenfalls zwei 29. treffliche Bilder seiner Hand. Eine Madonna mit Heiligen, 30. im Louvre, zeigt schöne Charaktere von feinstem Ausdruck. Auch in der Brera zu Mailand sind mehrere Bilder vorhan- 31. den, unter diesen jedoch einige, bei denen das Bestreben nach Kraft und Strenge bereits in Schwerfälligkeit ausartet.

Diesen Anhängern des Giovanni Bellini (denen sich

noch eine grosse Zahl anderer Namen anreiht), dürfte u. a.
32. auch Marco Marcone von Como zuzuzählen sein. Das Berliner Museum besitzt von ihm ein Gemälde vom Jahre 1507, das Mahl zu Emaus darstellend, welches eine bedeutende Verwandtschaft zu der allgemeinen Richtung der Schule zeigt, zugleich aber auch durch eine eigenthümlich naive, hier fast genreartige Auffassung des Lebens ausge-
33. zeichnet ist. — Sehr ähnlich ist derselbe Gegenstand 1506 von einem Marco Marziale behandelt, in der Akademie von Venedig.

§. 147. Ausser Giovanni Bellini und seiner Schule sind noch einige andre Künstler anzuführen, welche zwar dem allgemeinen Entwickelungsgange der venezianischen Kunst folgten, sich jedoch unabhängig von jenen, in selbständiger Individualität ausbildeten. Zu diesen gehört Marco Basaiti, ein Meister von eigenthümlich schlichter Würde und Strenge, welche bisweilen auch an einen trockenen Realismus grenzt und von einer gewissen Befangenheit in der Gewandung und in dem stets wiederkehrenden Typus der Köpfe begleitet ist. Er scheint in einem nähern Verhältniss zu den beiden Vivarini gestanden zu haben,
1. wie sich vornehmlich aus jenem oben erwähnten grossen Altarbilde in der Kirche S. M. de' frari zu Venedig ergiebt, welches von Vivarini angefangen und von Basaiti vollendet ist: der h. Ambrosius, zwischen mehreren Heiligen sitzend,
2. und darüber die Krönung der Maria. Diesem ähnlich ist eine Darstellung Christi am Oelberge vom Jahre 1510, in
3. der venezianischen Akademie. Minder bedeutend, obgleich mit trefflichen Einzelheiten, ein andres Bild derselben Sammlung, gleichfalls vom Jahre 1510: die Berufung der Söhne Zebedäi zum Apostelamte, eine Composition von dramatischer Bewegung, wie sie vielleicht nicht in den
4. Kräften des Künstlers lag. Einige kleinere Bilder der
5. Akademie sind dagegen wiederum sehr vorzüglich. Auch das Berliner Museum besitzt Stücke von einem schönen Altarwerk dieses Künstlers, und einen h. Sebastian.

Bedeutender als der eben genannte ist Vittore Carpaccio. Dieser Künstler ist der eigentliche Historien-Maler der älteren venezianischen Schule, aber er fasst seine Darstellungen gleich von vorn herein in jener mehr genreartigen (romantischen) Weise auf, von der ich oben gesprochen habe. Er weiss in solchen Bildern das venetianische Volksleben seiner Zeit in bunter Mannigfaltigkeit und in reichster Entwickelung vorzuführen; auch liebt er es, die Hintergründe derselben mit landschaftlichen Prospekten, mit Architekturen und dergleichen auszufüllen. Er ist in solcher Rücksicht den florentinischen Meistern des XV. Jahrhunderts gegenüberzustellen, nur nimmt bei ihm die landschaftliche und architektonische Umgebung eine noch grössere Wichtigkeit und eine ungleich mehr durchgeführte Behandlung in Anspruch; er vertheilt die Composition frei in dieselbe hinein und verbindet das Ganze durch eine tiefe, kraftvolle Färbung; er will nicht bloss Thatsachen, sondern ein ganzes Dasein vergegenwärtigen. Die Akademie von Venedig besitzt eine bedeutende Anzahl von Werken seiner Hand, unter denen besonders acht grosse figurenreiche Gemälde*), welche die Geschichte der h. Ursula und ihrer eilftausend Jungfrauen darstellen, bemerkenswerth sind; sie waren früher in der Schule der heil. Ursula befindlich. Es sind Meisterwerke, überreich an Gestalten, Motiven und Charakteren; das einförmige Ceremoniell welches mehrern dieser Scenen zu Grunde liegt, ist durchgängig unterbrochen und aufgehoben durch freie Gruppirung und geistige Bezüge; die Farben strahlen in klarstem Lichtglanz. Auch zu jener Reihe von Bildern, welche die Wunder der h. Kreuzreliquie darstellen, hat Carpaccio einen, und vielleicht den trefflichsten Beitrag geliefert: die Heilung eines Besessenen durch den Patriarchen von Grado; die Handlung geht oben in der Loggia eines Palastes vor, während unten, auf und am Kanal, zahllose Zuschauer har-

7.

8.

*) In einer Reihenfolge gest. von: Gio. de Pian e Franc. Calinberti.

ren. Wie diese Mirakelbilder überhaupt, so giebt auch dieses den ansprechendsten Begriff von Bauten, Trachten
9. und Volk des alten Venedig. Andere Bilder derselben Sammlung, eine Darstellung im Tempel (1510), eine Apotheose der heil. Ursula, sind insgemein breiter und mehr im entwickeltern venezianischen Styl behandelt, doch tritt hier bei dem grossen Massstabe der Figuren eine gewisse
10. Befangenheit der Formen hervor. — Ein Hauptwerk des Malers ist das Altarbild in S. Vitale zu Venedig, (vom Jahre 1514), welches bei vorzüglicher Ausführung auch als santa conversazione der frühern Art merkwürdig ist; eine Architektur im Hintergrunde dient noch immer den vorn stehenden Heiligen zu einer scheinbaren symmetrischen Einfassung, während sie schon mit dem in der Mitte auf weissem Pferde sitzenden h. Vitalis in eifrigem Gespräche sind; oben auf einer Galerie sind auch vier andere Heilige in
11. lebhafter Unterhaltung begriffen. Die Galerie der Brera zu Mailand besitzt ebenfalls mehrere Bilder des Carpaccio u. a.
12. mit der Legende S. Stephans; andere aus demselben Cyclus
13. befinden sich im Louvre. Auch im Berliner Museum ist ein treffliches Bild von ihm, die Einsegnung des heil.
14. Stephan und anderer Diakonen darstellend. Wandgemälde aus der Geschichte Christi, S. Georg's und S. Hieronymus (1502—1511) finden sich in S. Giorgio de' Schiavoni in Venedig.

15. Die Bilder von Carpaccio's Schülern, Giovanni Mansueti und Lazzaro Sebastiani, befolgen eine ähnliche Compositionsweise, sind in ihrer minder belebten Auffassungsweise jedoch etwa nur den Werken des Gentile Bellini gleichzustellen. Die Akademie zu Venedig besitzt einige Bilder von ihnen, die sich (wie die angeführten des Gentile)
16. auf die Mirakel des heil. Kreuzes in Venedig beziehen. Auch Benedetto Diana ist minder bedeutend.

§. 148. Noch sind einige Künstler anzuführen, welche um das Ende des XV. Jahrhunderts blühten und etwa die Mitte halten zwischen der Weise des Giovanni Bellini und der des Andrea Mantegna.

Dahin gehört zunächst Bartolommeo Montagna 1. von Vicenza. Werke von ihm, denen ein gewisser Ernst der Auffassung, oft bis in's Herbe und Trockene, eigen ist, befinden sich in der Akademie von Venedig und im Museum von Berlin. In manchem Einzelnen nähert er sich der Schule von Ferrara.

Sodann mehrere Maler von Verona. Liberale, eben- 2. falls ein minder bedeutender Künstler. Eine Anbetung der Könige im Dom zu Verona, ein Altarbild in S. Fermo (der 3. heil. Antonius von Padua zwischen andern Heiligen), einige Fresken in S. Anastasia gehören zu seinen Hauptbildern. 4. Ein heil. Sebastian, nicht ohne Grossartigkeit, in der Brera 5. zu Mailand; ein anderer im Berliner Museum. Liberale war zugleich Miniaturmaler; in der Libreria des Domes von 6. Siena wird ein Messbuch bewahrt, welches mit Bildern seiner Hand geschmückt ist, die jedoch nicht sonderlich werthvoll sind. — Francesco Morone. Treffliches 7. Altargemälde in S. Anastasia zu Verona: Madonna zwischen dem heil. Augustin und Thomas von Aquino, unten die Donatoren. Unter andern Arbeiten ist ein schönes Wand- 8. bild an einem Hause zu Verona (No. 5522, jenseit Ponte delle navi) anzuführen: Madonna zwischen vier männlichen Heiligen. Mehrere bedeutende Gemälde von Fr. Morone, 9. durch die Namensunterschrift beglaubigt, im Museum von Berlin: eine Madonna mit dem Kinde, und zwei grössere Bilder: Thronende Madonnen und Heilige auf ihren Seiten. Sie sind einfach und tüchtig gemalt und haben das Gepräge eines milden Ernstes. — Girolamo dai Libri (Sohn 10. eines Büchermalers, oder selbst Büchermaler, daher seine Benennung). Verona besitzt eine bedeutende Anzahl von Werken dieses vorzüglichen, ausserhalb sehr wenig gekannten Meisters. Seine früheren Bilder neigen sich entschieden zur Weise des Andrea Mantegna, wie namentlich ein Altarbild in S. Anastasia, — eine thronende Madonna mit Heiligen und Donatoren, — bedeutende Erinnerungen an Mantegna's Altarbild in S. Zeno enthält. Aehnlich ist eine

11. Geburt Christi mit dem heiligen Hieronymus und Johannes dem Täufer in der Galerie des Rathspalastes, ein noch strenges Bild, aber von anziehend mildem Charakter und bereits mit eigenthümlicher Weichheit in der Malerei.
12. Noch ungleich weicher und von noch milderer Anmuth, zugleich mehr der Schule des Bellini verwandt, erscheint Girolamo in einigen späteren Gemälden. Die Galerie des Rathspalastes besitzt mehrere dieser spätern Zeit angehörige Bilder, unter denen besonders ein Gemälde vom Jahre 1530, — Madonna auf dem Thron, verschiedene Heilige und Tobias mit dem Engel zu ihren Seiten, bemerkenswerth
13. ist. — Miniaturen von Girolamo und Francesco dai Libri sind, wie es scheint, nicht mehr erhalten; doch giebt vielleicht ein Brevier in der Sammlung des Herzogs von Sussex*), mit feinen, in der Art des Mantegna ausgeführten Miniaturen einen Begriff von ihrem Styl.

Drittes Capitel.

Schulen von Umbrien und Meister einer verwandten Richtung.

§. 149. Es liegt in der Natur der Sache, dass jenes, über so viele bedeutende Schulen verbreitete realistische Streben, welches im Allgemeinen und Wesentlichen mehr auf die Vorstellung einer naturgemässen und schönen äusseren Form, als auf eine besondere geistige Tiefe des Inhalts ausging, nicht ohne eine bestimmte Herausstellung des Gegensatzes bleiben konnte. Schon in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts findet sich ein solcher Gegensatz in der florentinischen Kunst, indem namentlich Fra Giovanni da Fiesole, den ich noch den Meistern der vorigen Periode

*) Waagen, Kunstw. u. Künstl. in England, I, S. 311.

zugezählt habe, dessen Blüthe aber erst in diese Zeit fällt, entschieden getrennt von der Richtung der übrigen Florentiner dasteht. Ebenso und in noch grösserer Ausdehnung bildet sich in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, vornehmlich im letzten Viertel desselben, ein solcher Gegensatz in der Schule von Umbrien*).

Schon die äusseren Verhältnisse des Lebens veranlassten es, dass sich in Umbrien, dem oberen abgeschlossenen Thale der Tiber und den nächst umliegenden Gegenden, eine mehr auf das Innerliche gewandte Richtung der Kunst hervorbildete. Dieser Landstrich ist es, der sich im Mittelalter als der eigentliche Sitz religiöser Schwärmerei vor andern Gegenden Italiens auszeichnet; hier finden sich die wunderthätigsten Bilder, hier sind Schwärmer, wie der heilige Franciscus, geboren und gebildet; und Assisi, die Stiftung des heiligen Franciscus, welche einen solchen Sinn vorzugsweise erhalten musste, ist der Mittelpunkt, um welchen die übrigen Ortschaften sich dienstbar anreihen. Die Kunst folgte hier den Interessen des Lebens ebenso, wie sie sich ähnlich in den Handelsstaaten von Florenz und Venedig, in dem der Gelehrsamkeit des Alterthums hingegebenen Padua verhalten hatte. Fleckenlose Seelenreinheit, zum Höchsten aufsteigende Sehnsucht und gänzliche Hingebung in süss schmerzliche und schwärmerisch zärtliche Gefühle, diess sind die durchgehenden Züge in dem Charakter der Schule, zu deren Betrachtung wir uns jetzt wenden. Es ist also weniger dieses oder jenes bestimmte formelle Princip, als vielmehr die Sinnesweise, welche den Charakter und die Grösse derselben ausmacht; wo diese sich zuerst zeigt, da beginnt die Schule, welches und woher auch die formelle Bildung des einzelnen Künst-

*) Der Name, u. W. zuerst von Rumohr vorgeschlagen, muss nicht zu strenge auf den Umfang des altitalischen Umbriens bezogen werden. — Beiläufig, man sagt noch heute: Wenn die Römerin tobt, weint die Peruginerin bloss.

lers sein möge. In der Folge mochte sich dann der Schultypus immerhin auch auf die äussere Form ausdehnen und einen partiellen Idealismus in derselben entwickeln, wie er nur unter diesen Prämissen, nur bei dieser fortgesetzten Beschäftigung mit einem innern und überirdischen Leben dagewesen ist. Auch der verhältnissmässig frühe Verfall derSchule hängt mit diesem ihrem innersten Wesen zusammen; nachdem sie sich den unvergänglichen Ruhm erworben, Rafael's erste und in manchem Betracht bleibende Richtung bestimmt zu haben, sank sie rasch in tiefe Schwäche u. Manier.

Die formelle Stylgrundlage scheint aus verschiedenartigen Einwirkungen gemischt gewesen zu sein. Ausser dem allgemeinern Einfluss Giotto's, dem keine Gegend Mittelitaliens verschlossen blieb, ausser den oben erwähnten Meistern der Mark Ancona und des urbinatischen Gebietes*), kreuzte sich in diesen Gegenden die Thätigkeit z. B. des Flamänders Justus von Gent (ein 1474 vollendetes Altarblatt in S. Agata zu Urbino) mit der des Paolo Uccello, des Benozzo Gozzoli und des Piero della Francesca; nach 1484 malte auch Luca Signorelli in Urbino. Wenn es sich aber um die frühsten Anzeichen der umbrischen Sinnesweise handelt, so hat unläugbar die Schule von Siena nicht nur die Vermuthung, sondern auch nachweisbare Ansprüche für sich, dieselbe wenigstens befördert zu haben. Hier ist die Thätigkeit des Sienesers Taddeo di Bartolo in Perugia (wovon oben S. 350—352) nicht ohne Bedeutung. Wir haben bemerkt, dass namentlich zu Assisi verschiedene Werke oder Reste erhalten sind, welche eine bedeutende Verwandtschaft mit der Art und Weise dieses Künstlers bezeugen. Dahin gehören besonders die Wandmalereien des Kirchleins S. Caterina (oder S. Antonio di Via superba),

1.

*) Weiteres über diese bei J. D. Passavant: „Rafael etc." I, S. 435 u. f. Ein Werk welches als Hauptquelle für die ganze umbrische Schule anzusehen ist. — Vgl. die Aufsätze von Gaye im Kunstblatt 1837, No. 83 u. f.

das im Aeusseren von einem gewissen Martinellus um das Jahr 1422, im Innern von Matteo de Gualdo und dem etwas spätern Pietro Antonio di Fuligno mit Fresken ausgeschmückt wurde*). Die erhaltenen Reste von den Malereien des Martinellus tragen ein entschieden sienesisches Gepräge, sind im Uebrigen jedoch unbedeutend. Anziehender, mit dem Ausdruck einer schönen Milde in 2. den Köpfen, sind die Werke des Pietro Antonio, die sich an den Seitenwänden des Kirchleins befinden. (Ein Frescobild neben der Thür zeigt auch eine spätere Hand aus der Zeit des Pinturicchio.) — Ein grosses Chorfenster in S. Do- 3. menico zu Perugia, eine Menge von Heiligen in einzelnen Abtheilungen enthaltend, lässt von keiner Schule einen bestimmten Einfluss erkennen. Es soll 1411 von Fra Bartolommeo da Perugia gefertigt sein.

§. 150. Allerdings brachte das XV. Jahrhundert, mit seiner realistischen Richtung auf Darstellung des Wirklichen, auch hier eine Unterbrechung hervor. Ausser Piero della Francesca, dem Nachfolger Masaccio's, ist hier als einer der ersten namhaftern Künstler Perugia's Benedetto Bonfigli oder di Buonfiglio zu nennen, bei welchem die individuelle Härte noch sehr vorherrscht, obwohl sich daneben ein Anklang des Gentile da Fabriano nicht verkennen lässt. Sein bestes Bild, eine Anbetung der Könige in 1. S. Domenico, ist angeblich vom Jahre 1460; auch eine Madonna mit Heiligen in der Akademie und zwei Tafeln, 2. Engel mit Passionswerkzeugen, in der Sakristei von S. Francesco, gehören zu seinen anmuthigern Werken; dagegen ist ein grosses Bild mit einer Glorie Christi und den Thaten 3. des F. Bernardino in der gleichnamigen Brüderschafts-

*) Vergl. v. Rumohr It. F. II. S. 312 ff. — Auch an andren Gebäuden von Assisi findet man Malereien im Style der Sieneser, namentlich des Taddeo di Bartolo; so an der Confraternità di S. Francesco, wo aussen in einer Nische das Rosenwunder des heil. Franciscus und daneben andre Malereien in grüner Erde dargestellt sind. Letztere werden von Gaye ebenfalls dem Pietro Antonio zugeschrieben.

kapelle (nach 1461, vielleicht als Processionsfahne gemalt)
4. steif, hart und porträtmässig; ebenso auch eine heil. Jungfrau mit dem Leichnam Christi nebst zwei Heiligen, vom
5. Jahre 1469, in San Pietro. Das Hauptwerk Bonfigli's, die seit 1454 begonnenen Fresken im Rathspalast (Vorsaal des Delegaten), Geschichten der hh. Bischöfe Ludovicus und Herculanus darstellend, überschreiten im Figürlichen nicht die Linie eines mittelmässigen Nachahmers des Masaccio, zeichnen sich aber durch perspectivische und optische Richtigkeit und zierliche Ausführung der architektonischen Hintergründe aus.

Begabter erscheint ein etwas jüngerer Künstler, Fiorenzo di Lorenzo, welcher vor Bonfigli gewisse Vortheile in der malerischen Anordnung, Eigenthümlichkeiten der Lage und Wendung, so wie namentlich gewisse Feinheiten in der Auffassung der Formen voraus hat, welche vielleicht auf eine Bekanntschaft mit der paduanischen
6. Schule hinweisen. Seine Bilder sind sehr selten. In der Sakristei der Kirche S. Francesco de' conventuali zu Perugia befinden sich zwei Bilder mit den Gestalten des heil. Petrus und Paulus, Bruchstücke eines grossen Altarwerkes, welche mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1487 ver-
7. sehen sind; ebendaselbst der Obertheil eines grösseren Werkes, halbrund, Madonna mit dem Kinde und zwei an-
8. betenden Engeln. Eine anmuthige Madonna mit Engeln im Rathspalast (über der Thür des Saales del cadasto nuovo);
9. eine andere in einer Seitenkapelle von S. Agostino. Eine Madonna auf Goldgrund, in Ausdruck und Schärfe fast paduanisch, vom Jahre 1481, im Berliner Museum.

Gleichzeitig mit den beiden letztgenannten lebte Niccolo von Fuligno, gewöhnlich Niccolo Alunno genannt, und ihm gebührt das Verdienst, in der umbrischen Schule zuerst denjenigen Grundton angegeben zu haben, welcher später durch alle Werke derselben wiederklingt. Ohne geniale Erfindungsgabe, wusste er seinen Gestalten doch einen allgemein ansprechenden gemüthlichen Ausdruck

zu geben; vorzüglich herrscht in seinen Frauen- und Engelsköpfen eine ungemeine Zartheit und Reinheit der Seele, in den männlichen Gestalten (bei etwas grösserer Fülle und Derbheit als die folgenden umbrischen Maler es liebten) hie und da ein ergreifender Ernst, in dem öfter dargestellten h. Franciscus eine schwärmerische Hingebung; Darstellungen des Leidens gewinnen unter seiner Hand sogar etwas Grelles und Uebertriebenes. Sein ältestes bekanntes Werk, 10. eine Madonna mit Engeln und Heiligen vom Jahre 1458 findet sich über dem Hauptaltar der Franciscanerkirche zu Diruta (zwischen Perugia und Todi). Vom Jahre 1466 ist 11. seine Verkündigung in S. Maria nuova zu Perugia; es ist ein wunderbar schönes Bild, streng und ernst, fast noch in der Art der frühern Sieneser, aber voll der allerhöchsten Anmuth und Liebenswürdigkeit. Oben erscheint Gott Vater zwischen Cherubim, unten sieht man anbetende Heilige, Stifter und Volk; unter andern lieblichen Köpfen ist der des Engels von vorzüglichster Schönheit. Andere 12. Altarwerke finden sich in der Kirche des Castells von S. Severino (1468) und in S. Francesco zu Gualdo (1471); ein dem letztern ähnliches in der Sakristei der Hauptkirche 13. von Nocera (unweit Fuligno), im Jahre 1483 gemalt, gehört wiederum zu den vorzüglichsten Werken des Meisters. Von dem Altar der Augustinerkirche S. Niccolo in Fuligno 14. (1492) sind die Haupttafeln, eine Geburt Christi, drüber die Auferstehung, zu beiden Seiten Heilige, noch an Ort und Stelle; die Altarstaffel mit dramatisch sehr bewegten Passionsscenen, worin die Energie des Ausdruckes hie und da bis an die Caricatur streift, befindet sich im Louvre. Auch Fresken Alunno's sind zu Fuligno in der Kirche 15. S. Maria fuori la porta erhalten, doch sehr verstümmelt und ohne besonderen Werth. Von dem Hauptaltar des 16. Domes von Assisi sind ebenfalls nur noch Fragmente (in Stuck eingelassen) vorhanden; es war eine Pietà mit zwei Engeln, welche, wie Vasari sagt, so von Herzen weinten, dass auch der trefflichste Künstler sie nicht besser gemacht

17. hätte. Das letzte bekannte Werk, der Altar von S. Angelo in la Bastia unweit Perugia, vom Jahre 1499, ist bereits nur von untergeordneter Bedeutung. Manches andere findet sich noch in verschiedenen Orten der Mark Ancona zerstreut. Fast die sämmtlich genannten Werke bestanden nach alter, damals sonst schon aufgegebener Weise, aus
18. mehrern besondern Tafeln. — Eine anmuthige Madonna, ganze Figur auf Goldgrund, im Berliner Museum.

§. 151. Was nun bei Alunno noch unentwickelt war, findet sich bei einem jüngern Meister zur trefflichsten Vollendung ausgebildet. Dies ist Pietro Vanucci della Pieve („de castro plebis", so genannt nach seinem Geburtsorte Castello della Pieve), oder Pietro Perugino*) (nach dem Orte, wo er sich nachmals niederliess, — geb. 1446, gest. 1524). Die künstlerische Bildung, welche Perugino erhalten, ist sehr dunkel; man giebt ihm bald den einen, bald den andern der eben angeführten Künstler zum Lehrer; namentlich ist zu vermuthen, dass Alunno Einfluss auf ihn ausgeübt. Etwa im fünfundzwanzigsten Jahre begab er sich nach Florenz, wo er zur Vollendung seiner Studien in ein näheres Verhältniss zu Andrea Verochio (und wahrscheinlich auch zu dessen Schüler Lorenzo di Credi) trat, hielt sich hier, so wie in andern Orten Italiens, namentlich in Rom, längere Zeit auf und liess sich schon vor 1495 fest in Perugia nieder, wo er eine grosse Werkstatt und Schule eröffnete.

Es ist somit erklärlich, dass in seinen Bildern die Style verschiedentlich wechseln. Aus seiner Jugendzeit, vor dem Einflusse der florentinischen Schule, scheinen verschiedene kleine Tafeln herzurühren, dergleichen öfter, namentlich in Florenz, vorkommen. Sie lassen zwar bereits gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten erkennen, gehören indess noch entschieden der älteren Richtung an.

---

*) (Orsini): *Vita, elogio e memorie dell' egregio pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso. Perugia* 1804. Passavant, a. a. O., I., S. 488 u. f.

(Ein Rundbild der Art im Museum von Berlin: Madonna mit 1. zwei verehrenden Engeln.) — Durch seinen Aufenthalt in Florenz scheint er auf einige Zeit mehr für die entgegengesetzte, mehr naturalistische Richtung der damaligen Florentiner gewonnen worden zu sein, wie dies mehrere Werke, die etwa in die Zeit von 1475—1480 fallen, bezeugen. Dahin gehört eine Anbetung der Könige in der 2. Kirche S. Maria Nuova zu Perugia, mit dem Portrait des Künstlers, welches ihn als einen ungefähr dreissigjährigen Mann darstellt; die Könige und ihr Gefolge stehen hier in schöner florentinischer Weise ruhig und tüchtig nebeneinander; ein Bild des Gekreuzigten mit Heiligen in der 3. Kirche la Calza zu Florenz erinnert sogar direkt an Luca Signorelli; besonders aber sind unter Perugino's Werken 4. dieser Periode die Wandgemälde anzuführen, welche er (der einzige Nichtflorentiner) in der sixtinischen Kapelle zu Rom um das Jahr 1480 ausführte. Zwar wurde auch von diesen Werken nachmals ein Theil abgeworfen, um für Michelangelo's jüngstes Gericht Platz zu gewinnen; doch stimmen die erhaltenen (die Taufe Christi und die Uebergabe der Schlüssel an Petrus) in der Composition, besonders in der Anordnung zahlreicher Zuschauergruppen, so wie in der Gewandung ebenfalls noch entschieden mit der Art der Florentiner überein. Anderes aus dieser Zeit übergehe ich.

Nachdem Perugino in solcher Weise die Schule durchgemacht hatte, wandte er sich wiederum zu seiner früheren eigenthümlichen Weise zurück. Und wenn somit seine frühesten Arbeiten die vorherrschende Stimmung seines Gemüthes und Richtung seines Geistes darlegen, wenn in den nachfolgenden das Studium vorzuwalten scheint, so wird derjenige Abschnitt seines Künstlerlebens, in welchem er, zu seinen ursprünglichen Bestrebungen zurückkehrend, diese mit der Kraft und Klarheit der Darstellung hindurchführte, welche er vorangehenden Studien verdankte, nothwendig die grösste und schönste Epoche des Künstlers sein. So bildeten sich in dieser Zeit jene süsse Anmuth

und Weichheit, jene zarte, schwärmerische Sehnsucht aus, welche den Werken Perugino's einen so hohen Reiz geben. Lassen seine Gestalten auch zuweilen an Kraft und an Erfüllung ihrer Existenz Manches zu wünschen übrig, so sind doch seine Köpfe, vornehmlich die jugendlichen und begeisterten von hinreissender Schönheit; auch hat er in der Färbung, sowohl in der Carnation als in der Gewandung, in den warmen heiteren Lüften, in den wohlabgestuften Landschaften, mannigfache Verdienste. — Im Allgemeinen bezeichnen diese Werke somit wohl den Höhepunkt der Schule überhaupt, offenbaren aber auch bereits ihre Grundmängel. Perugino hat die höhere dramatische Historienmalerei fast geflissentlich vermieden und auch die übrigen Maler seiner Schule (Rafael immer ausgenommen) stehen hierin den Florentinern bei weitem nach. In nahem Zusammenhang hiemit steht das für diese Zeit mangelhafte Bewusstsein von der organischen Bewegung des Körpers und die Beschränkung auf einzelne, stets wiederkehrende Stellungen. Da nun der Ausdruck in seiner zwar einseitigen, aber bis jetzt beispiellosen Intensivität einen ganz eigenthümlichen Ersatz gewährte, so konnte es nicht ausbleiben, dass schon der Meister selbst darin mehrmals zu weit ging und später stereotyp wurde. Wo eine grössere Anzahl seiner Bilder beisammen sind, wirkt die halbwehmüthige Ekstase, der aufwärts gerichtete Blick u. dgl. bald ermüdend auf den Beschauer. Bezeichnend ist auch die reiche, oft spielende Verzierung der Trachten und Gewänder, welche bei einer derbern Art das Leben zu fassen wohl unterblieben wäre. Die sehr zahlreich vorkommenden Engel, welche bei Florentinern und Paduanern des XV. Jahrhunderts als kräftige Knaben und Jünglinge, halbnackt, auftreten, sind hier der ältern Weise gemäss bekleidet, geschlechtslos, und dabei öfter von überirdischer Reinheit und Schönheit.

5. Zur glücklichsten Zeit des Meisters gehört bereits ein Bild, welches mit dem Jahre 1491 bezeichnet ist und sich in der Villa Albani bei Rom befindet; es stellt ein Christus-

kind dar, welches von der heil. Jungfrau, einigen Engeln und Heiligen verehrt wird, und zeichnet sich durch Anmuth der Stellungen, durch Feinheit der Gesichtszüge und Reinheit des Ausdruckes aus. — Andere vorzügliche Werke 6. dieser Epoche sind: im Museum von Lyon eine herrliche Himmelfahrt Christi, ehemals auf dem Hauptaltar von S. Pietro maggiore in Perugia, wo noch fünf Halbfiguren 7. von Heiligen in der Sakristei aufbewahrt werden, Köpfe von schöner, doch schon sehr gesteigerter Sentimentalität. Im Vatican drei andere Halbfiguren derselben Reihe, sodann 8. die berühmte Madonna mit den vier Heiligen, und die Auf- 9. erstehung Christi, deren Ausführung vielleicht fast ganz dem jungen Raphael angehört. — Zu Florenz, ein Mauergemälde 10. im Kapitelsaale des Klosters Sta. Maddalena de' Pazzi, eine Darstellung des gekreuzigten Heilandes und umgebender Heiligen. Eine Kreuzabnahme vom Jahre 1495, in der Ga- 11. lerie des Pal. Pitti, die sich früher in der Kirche S. Chiara befand, ein figurenreiches Bild von grosser und einfacher Composition. (Die vollständige Handzeichnung dazu, auf drei Blättern, in der Galerie der Uffizien.) Was Perugino in Ausdruck und Technik vermochte, ist vielleicht nirgends so im ganzen Umfang ausgesprochen wie hier; es ist das ergreifendste Bild heiligen Schmerzes, dem nur ein etwas weniger schwächlicher Christus als Centrum fehlt. Sodann 12. mehrere Bilder in der Akademie, unter denen namentlich ein Gebet Christi am Oelberg bemerkenswerth ist; andre jedoch schon von geringerem Werth und aus späterer Zeit. — Ein vorzügliches Altarwerk vom Jahre 1497 in der 13. Kirche S. Maria nuovä zu Fano: das Hauptbild enthält eine Madonna mit Heiligen, die obere Lunette eine Grablegung, die Altarstaffel das Leben Mariä. — Perugino's Hauptwerk 14. zu Perugia sind die Fresken im Collegio del Cambio (dem Wechselgericht) vom Jahre 1500. Hier stellte er an den Wänden des Hauptsaales, ausser einigen biblischen Scenen, eine Reihe von Sibyllen, Propheten und andern Männern des alten Testaments, von verschiedenen Staatsmännern

und Helden des Alterthums dar und über ihnen die allegorischen Figuren verschiedener Tugenden; das Gewölbe des Saales schmückte er (wenn nicht schon ein früherer Künstler) mit Arabesken von reizender Composition, in der Mitte den Apollo, umher die Gottheiten der sieben Planeten. An einem der Streifen, welche die Gemälde scheiden, ist des Künstlers eigenes Portrait angebracht. Das Ganze ist ein ungemein reiches Werk und im Einzelnen mit grosser Würde und Schönheit, namentlich mit einer in Fresco sonst kaum vorkommenden Kraft und Tiefe der Farben durchgeführt; doch bemerkt man hierin bereits mehrfach die Hand und Beihülfe seiner Schüler. Es charakterisirt Perugino, dass er in den Hauptbildern der Wände die Figuren reihenweise nebeneinanderstellte, während ein damaliger Florentiner sie wohl eher durch Bezüge aller Art zu Gruppen, ein Venezianer wenigstens zu Conversazionen verarbeitet hätte. — Nicht minder trefflich ist ein leider schon beträchtlich beschädigtes Freskobild, welches sich in einer innern Kapelle des Klosters S. Francesco del monte bei Perugia befindet; es stellt, im Halbkreise, die Geburt Christi dar: das Kind liegt in der Mitte auf dem Boden, hinter ihm knieen zwei Hirten, zu den Seiten Maria und Joseph. Das Kind ist hier überaus lieb und zart, die Madonna sehr würdig und schön. Es ist dies übrigens eine Anordnung, die vielfach, wenn auch mit einzelnen Modificationen, sowohl vom Meister selbst, als auch von seinen Schülern wiederholt ward und die für die gesammte Schule charakteristisch ist. — Noch ist den vorzüglichsten Werken Perugino's ein sehr schönes Bild zuzuzählen: Madonna auf Wolken thronend und unter ihr die Gestalten von vier Heiligen, welches sich in der Pinakothek von Bologna befindet.

15.

16.

Bald nachdem Perugino sich zu Perugia niedergelassen hatte, begann er, wie so viele Maler seiner Zeit, sich dem Handwerksgeiste hinzugeben und für den Erwerb zu arbeiten. Er errichtete eine weitläuftige Werkstatt, in welcher viele

Gehülfen und Schüler arbeiteten, die nach seinen Erfindungen die bestellten Gemälde ausführen mussten. So zeigt sich in den späteren Gemälden dieses Meisters, deren besonders viele in den Kirchen von Perugia, ebenso jedoch auch in auswärtigen Galerieen vorkommen, bei grösster Einförmigkeit des Entwurfes, eine grosse Ungleichheit der Ausführung, je nachdem talentvollere oder unbedeutendere Schüler angewandt wurden. Eine der besten spätern Arbeiten ist ein grosses Frescobild in S. Maria de' Bianchi (la Chieserella) in Città della Pieve, die Anbetung der Könige darstellend, vom Jahre 1504; wahrscheinlich war indess nicht nur bei der Ausführung, sondern schon bei der übermässig figurenreichen Composition ein Schüler betheiligt, für welchen man ohne weiteren Grund Raphael angenommen hat*). Die letzten von Perugino's eigener Hand ausgeführten Arbeiten sind auffallend schwach. Als Beispiel nenne ich das Martyrthum des heil. Sebastian, vom Jahre 1518, in der Kirche S. Francesco de' conventuali zu Perugia. Ueberhaupt besitzt diese Stadt mit Ausnahme des Cambio weniger die ausgezeichneten als die geringern Arbeiten Pietro's. Als eine der frühern und schönern, deren Zeitbestimmung wir jedoch nicht anzugeben wissen, mögen hier noch acht Tafeln mit den Halbfiguren von Heiligen in der Sakristei von S. Agostino zu Perugia genannt werden, Köpfe von schönstem und reinstem Ausdruck, ohne Ueberschwänglichkeit.

17.

Der grösste unter Perugino's Schülern ist Raphael Santi, von dem ich in einem späteren Abschnitte sprechen werde.

§. 152. Unter den bedeutenderen Künstlern, welche ausser diesem in Perugino's Schule gebildet sind, werden seit Vasari auch zwei, Pinturicchio und Ingegno, genannt, welche indess mehr als seine bezahlten Gehülfen zu betrach-

*) Vergl. Kunstbl. 1837, No. 64.

ten und wahrscheinlich, wie Perugino selbst, aus der Schule jener früher genannten Meister hervorgegangen sind.

Der erste von diesen, Bernardino di Betto aus Perugia, genannt Pinturicchio (1454—1513), war der eigentliche Historienmaler der Schule und ein ungleich vielseitigeres Talent als Pietro, mit dessen früherm, mehr florentinisch realistischem Typus er wesentlich übereinstimmt. Die Gefühlswelt der Schule scheint er, nach seiner meist conventionellen Behandlung des Ausdruckes zu schliessen, sich mehr auf äusserliche Weise angeeignet zu haben, als dass er wahrhaft darin gelebt hätte. — Am meisten Eigenthümlichkeit entwickelt er in der vielartigen Durchführung von Charakteren, allein nur in seinen frühern Arbeiten; denn schon sehr bald verführte ihn seine leichte und lohnende Productionsweise zur Flüchtigkeit, und brachte ihn am Ende zu einem rein handwerksmässigen Betriebe seiner Kunst, wobei noch immer zur guten Stunde die ursprüngliche Begabung hervortritt.

Von frühern Arbeiten des Pinturicchio ist wenig bekannt. Wir finden ihn zuerst als Pietro's Gehülfen bei den Arbeiten in der Sixtinischen Kapelle (vor 1484); dann 1. schmückte er im Auftrage Innocenz VIII. und Alexanders VI. mehrere Zimmer des Vaticans und der Engelsburg mit religiösen und zeitgeschichtlichen Darstellungen aus, von welchen nur die erstern (das sogenannte Appartamento Borgia) erhalten sind. (Innocenz liess ihn u. a. eine Reihe 2. von Städteansichten „nach flandrischer Art“ malen.) Wahrscheinlich fällt auch sein vorzüglichstes Werk, die Fresken in S. Maria Araceli (erste Kapelle rechts) in diese Epoche; es sind verschiedene Momente aus dem Leben des heiligen Bernardin von Siena, fleissig und scharf in der Behandlung, voll Ausdruckes und individuellen Lebens. Am Gewölbe sind die vier Evangelisten in derselben Weise gemalt, wie sie später bei Pinturicchio immer wiederkehren, mit stereotypen gemüthlichen Bezügen, wie denn z. B. Johannes immer seine Feder ansieht, ob sie auch spitz genug sei.

Auch die sehr beträchtlichen (übermalten) Fresken in der 3. Chornische von S. Croce in Gerusalemme zu Rom sind aus dieser bessern Zeit; sie stellen die Geschichte der Kreuzerfindung und darüber einen colossalen Christus in einem Nimbus zwischen Engeln dar, eine Gestalt voll milder Majestät. Von untergeordnetem Werthe sind dagegen die 4. Fresken in S. Maria del Popolo und S. Onofrio, bei welchen man bereits die Nachhülfe untergeordneter Hände voraussetzen darf, ebenso bei den Fresken am Gewölbe eines 5. Nebenraumes von S. Cecilia (rechts), wenn diese wirklich unter Pinturicchio's Leitung entstanden sind. Als eine der vorzüglichsten Leistungen nennen wir dagegen eine Madonna 6. mit dem Kinde, in einer Kapelle des Palastes der Conservatoren auf dem Capitol*). Sie sitzt, dem Beschauer entgegengewandt, auf dem Throne; ihr weiter Mantel bildet einen trefflichen grossartigen Faltenwurf; das Kind in ihrem Schoosse ist in lieblichster Stellung eingeschlafen; sie faltet die Hände und blickt ruhig, ernst und schön nieder. Zu den Seiten sind zwei verehrende Engel auf Wolken. — Auch nach seiner Rückkehr nach Perugia schuf Pinturicchio noch Einzelnes Treffliche. Eins seiner schönsten Gemälde 7. vom Jahre 1495 befindet sich in der Akademie von Perugia (früher in der Kirche S. Anna). In diesem aus mehreren Tafeln zusammengesetzten Werke zeigt sich, wie vielleicht in keinem Gemälde der umbrischen Schule, auf glücklichste Weise das eigenthümlich tiefe und reine Gefühl des Niccolo Alunno mit besserer Formenkenntniss und schönerer Manier verschmolzen; in den Köpfen besonders ist Charakter und Ausdruck aufs Innigste gefühlt und wiedergegeben. Andere vorzügliche Tafelbilder seiner Hand sind z. B. die 8. Himmelfahrt Mariä in den Studj zu Neapel, und eine Madonna mit dem Kinde und einem Donator, Halbfiguren in 9.

---

*) Neuerlich (Passavannt, Rafael, I., S. 501) dem Ingegno zugeschrieben.

reicher Landschaft, in der Sakristei von S. Agostino zu S. Severino; sodann eine grosse Anbetung der Könige im Berliner Museum.

10. In der Libreria des Domes von Siena schmückte Pinturicchio um 1502 die Wände mit einer Reihe historischer Darstellungen*) aus dem Leben des Papstes Pius II. (Aeneas Sylvius), bei denen er jedoch schon mehr als ein gewandter Unternehmer verdungener Arbeiten, denn als ein selbstschöpferischer Künstler erscheint. Hier bediente er sich, zur Composition dieser Gegenstände, wenigstens theilweise der Hand des jungen Raphael; aber einige der erhaltenen Zeichnungen Raphael's sind unendlich schöner und geistvoller als die nach ihnen ins Grosse ausgeführten Gemälde. Im Einzelnen ist jedoch auch in diesen höchst Anmuthiges vorhanden; und namentlich verdient es rühmlich erwähnt zu werden, wie hier die Malerei (besonders was die Dimensionen der Gestalten betrifft) in einem sehr glücklichen Verhältniss zu der Architektur jenes Lokales steht.

11. Noch zu Pinturicchio's besseren Arbeiten gehören die Malereien in einer Kapelle des Domes zu Spello vom Jahre 1501; obgleich auch in ihnen ebenfalls schon jenes handwerksmässige Wesen bemerklich wird, dem er sich später, gleich dem Perugino, gänzlich hingegeben hat und darin er 12. untergegangen ist. Letzteres beweist u. a. das Altargemälde der Kirche S. Andrea zu Spello vom Jahre 1508 und eine 13. stehende Madonna del Soccorso, 1509 gemalt, in derselben Kirche zu S. Severino, welche jenes Meisterwerk enthält.

Gleich dem Pinturicchio scheint auch der Maler Andrea di Luigi, gen.: l'Ingegno**), der schon im J. 1484 ansässiger Maler und Meister war, ein Schüler des Niccolo Alunno gewesen zu sein. Von ihm ist sehr wenig bekannt. Kräftigere Schatten, grössere Fülle und Derbheit der

---

*) Gest. in der *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena. Firenze* 1825.

**) v. Rumohr, Ital. F. II. S. 324 u. ff.

Form, namentlich der Kopfbildung, werden als Eigenthümlichkeiten, die ihn von den übrigen umbrischen Meistern unterscheiden, bemerkt. Einige Madonnen an Häusern seiner Vaterstadt Assisi, vorzüglich eine grössere über dem Thor S. Giacomo, und ein Frescobild am Kloster S. Andrea werden ihm mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben, ebenso ein zierlicher S. Michael in Fresco, beim Grafen Gualtieri in Orvieto, eine Madonna mit Heiligen und Engeln im Louvre, u. a. m. Eine schöne Madonna mit sitzenden Heiligen im linken Kreuzarm von S. Spirito in Florenz, bezeichnet 1505, trägt wohl seinen Namen mit Unrecht. Die Auffassung der Formen und die Gewandung erinnert an Ghirlandajo und Filippino Lippi, während die zarte Lieblichkeit der Madonna und des Kindes, die innige Andacht der Heiligen durchaus peruginesk sind. — Ingegno scheint der Malerei früh entsagt und sich städtischen Geschäften ausschliesslich gewidmet zu haben. Die Sage, dass er mit Raphael gewetteifert habe und früh erblindet sei, passt nicht zu dem, was mit Gewissheit über ihn ermittelt ist.

14. 15. 16. 17.

§. 153. Nächst Raphael ist der ausgezeichnetste unter den wirklichen Schülern Perugino's der Spanier Giovanni, lo Spagna genannt, der sich nachmals in Spoleto niederliess. So lange er dem Charakter der Schule treu blieb, entwickelte er im Bereich desselben eine Schönheit und ein ursprüngliches, nicht bloss angeeignetes Formengefühl, welches ihn von seinen Mitschülern auf das Vortheilhafteste unterscheidet. Später jedoch, von Raphaels Grösse geblendet, verfiel er in eine Nachahmung derselben, in welcher man seinen frühern Werth kaum wiedererkennt. Am meisten stimmt er noch mit Perugino überein in dem Frescobild einer Madonna mit vier Heiligen, jetzt im Saale des Stadthauses zu Spoleto (bald nach 1500 gemalt). Trefflich ist eine Grablegung in Madonna delle Lagrime bei Trevi und eine Krönung Mariä mit Heiligen des Franciscanerordens u. a. Werke im Kloster S. Martino ebenda, um 1512 ausgeführt. Das wichtigste Bild Spagna's, 1516 ge-

1. 2. 3.

4. malt, findet sich in S. Francesco zu Assisi (S. Stephanskapelle) eine Madonna auf dem Throne und drei Heilige auf jeder Seite. Es sind grossartig strenge Gestalten, aber voll der höchsten Innigkeit und Reinheit, voller Anmuth, Adel und Schönheit. Das was in Raphaels Jugendbildern so sehr anzieht, findet sich hier aufs Glücklichste fortge-
5. bildet. Sodann hat er in der Kirche degli Angeli bei Assisi, und zwar in der Stanza des heil. Franciscus, die im Chore steht, eine Reihe von Gefährten des heiligen Franciscus al fresco gemalt, ebenfalls sehr schöne, edle und würdige Ge-
6. stalten. — Die 1526 ausgeführten Geschichten des h. Jacobus in S. Jacopo zwischen Spoleto und Fuligno sind tüchtige Arbeiten; dagegen machen andere Fresken derselben Kirche aus den Jahren I527 und 1530 den Eindruck einer betrübenden Schwäche.

Auch ein anderer Schüler Perugino's, Eusebio di San Giorgio, offenbarte eine höhere Begabung; nur ist
7. von ihm gar zu weniges bekannt. Eine Anbetung der Könige in S. Agostino zu Perugia ist kräftig und lebendig
8. concipirt; zwei Fresken im Kreuzgang von S. Damiano zu Assisi, eine Verkündigung, und der heil. Franz die Wundmale empfangend, vom Jahre 1507, sind schön gedacht und
9. voll Leben und grossartiger Haltung; eine vorzügliche Altartafel in der Franciscanerkirche zu Matelica (10 Miglien von Fabriano) zeigt ein glückliches Streben in der Richtung Lionardo's und Raphaels. Spätere Werke sind nicht vorhanden, obgleich Eusebio noch lange lebte.

Die übrigen Schüler, deren Werke die Kirchen von Perugia und der Umgegend füllen, ahmten zumeist die Weise des Perugino nach, ohne ihm jedoch an Tiefe und an Kraft der Farbe gleichzukommen. Zu diesen gehören: Giannicola
10. (Manni), von dem u. a. ein aus einer bedeutenden Reihe von Figuren bestehendes Altargemälde in der Akademie, ein
11. andres über dem Hauptaltar von S. Tommaso zu Perugia zu bemerken sind; — Berto di Giovanni; Tiberio d'Assisi; Francesco Melanzio; Sinibaldo Ibi;

Girolamo Genga; u. s. w. Adone Doni folgte in früheren Arbeiten derselben Richtung (eine anmuthige Anbetung der Könige in dieser Art in S. Pietro zu Perugia), gab sich jedoch später der Manier der römischen Schule nach Raphael hin. Ebenso Domenico di Paris Alfani und sein Sohn Orazio (— von einem derselben jedoch eine höchst anmuthige und vollendete heilige Familie in der Tribune der Uffizien zu Florenz). 12. 13.

Endlich gehören zu den Schülern Perugino's noch die Florentiner Francesco Ubertini, gen. il Bacchiacca, der sich in kleinen figurenreichen Darstellungen bewegte, und Rocco Zoppo, der in einer eigenthümlichen Schärfe an seinen Verwandten Marco Zoppo erinnert, zu dem er vielleicht in einem näheren Verhältnisse gestanden hat. Von Rocco ist eine Anbetung der Könige, mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, im Berliner Museum vorhanden. 14.

Lange nach dem Tode des Meisters, bis in die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts hinein zehrte man in Perugia noch von seiner Auffassungsweise und ahmte seine Manier nach, bis endlich ein paar Naturalisten kamen und mit diesen ganz schwach gewordenen Nachklängen einer ehemals so grossen und wunderbaren Richtung gänzlich aufräumten.

§. 154. Gleichzeitig mit Perugino blühten in benachbarten Gegenden noch einige andre Künstler von verwandter Richtung, welche wir der Betrachtung der umbrischen Schule anschliessen wollen.

So kann z. B. Giovanni da Faenza als ein wahrer Vorläufer Raphaels gelten, insofern er die Anmuth der umbrischen Schule mit der Tiefe und Reinheit der alten florentinischen verband. Im Servitenkloster (jetzt Gymnasium) seiner Vaterstadt ist von ihm eine stehende Madonna mit dem segnenden Kinde, nebst Engeln u. Heiligen vorhanden, 1506 gemalt. 1.

Einer der bedeutenderen unter diesen Künstlern ist auch Giovanni Santi von Urbino*), der Vater Raphaels

*) *Elogio storico di Giovanni Santi, pittore e poeta. Urbino*

(geb. vor 1450, starb 1494). Der Styl dieses Meisters ist einfach, ernst und von gewissenhafter Durchbildung; seine Köpfe haben den Charakter einer ruhigen Milde; die Kinderköpfchen sind bisweilen von höchstem Liebreiz. Doch hat er nicht die Tiefe der eigentlich umbrischen Meister und namentlich fehlt seinem Colorit, das oft einen eigen hellen, grauen Ton hat, die erwünschte Wärme; auch treten die Umrisse bisweilen noch hart hervor. Mit Perugino hat seine Formenbildung keine nähere Verwandschaft, eher lässt sich eine Hinneigung zu derjenigen Mantegna's erkennen; ausserdem weiss man dass Giovanni mit Melozzo da Forli befreundet war. Seine frühern Bilder befinden sich meist
2. im anconitanischen Gebiet; eine anmuthige aber noch nicht sehr durchgebildete „Heimsuchung" in S. Maria nuova zu
3. Fano; eine Madonna mit vier Heiligen, von freierer Schönheit und grossartiger Gewandung, in der Hospitalkirche
4. S. Croce ebenda; eine sogen. Madonna del popolo (welche die Gläubigen unter dem Mantel birgt), mit lebendig individuellen, selbst humoristischen Portraitköpfen im Hospital-
5. bethause zu Montefiore; eine Madonna mit vier Heiligen, von ernstmildem Charakter, datirt 1484, in der Pieve zu
6. Gradara unweit Pesaro. In der Brera zu Mailand findet sich eine nicht sehr bedeutende „Verkündigung" aus früher
7. Zeit, hart in Zeichnung und Färbung. Im Berliner Museum eine Madonna auf dem Throne, umgeben von den HH. Thomas von Aquino, Catharina, Hieronymus und dem Apostel Thomas nebst dem Donator, von sehr ungleicher Durchbildung, zum Theil streng in Mantegna's Weise.

8. Zu den entwickeltern Bildern Santi's gehören die meisten in Urbino ausgeführten: ein h. Sebastian mit Donatoren und den ihn tödtenden Bogenschützen, letztere mit star-
9. ken und gelungenen Verkürzungen, im Oratorium dieses Heiligen zu Urbino; eine in der Composition fast florentinische Madonna mit Heiligen, vom Jahre 1489 zu Monte-

1822. — Ganz besonders: I. D. Passavant: Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipz. 1839, I, S. 11 u. f.

fiorentino unweit Urbania; dann eines seiner Hauptbilder, in S. Francesco zu Urbino, aus demselben Jahre: Madonna mit Heiligen und Donatoren (letztere nicht Portraits seiner Familie, wie man glaubte), nebst zwei Seitentafeln mit Heiligen, wobei der Faltenwurf deutlich auf Mantegna hinweist, u. a. m. Endlich zeigt sich Giovanni in seiner höchsten Vollendung in den Fresken der Dominikanerkirche zu Cagli (Kap. Tiranni), vom Jahre 1492, welche eine thronende Madonna mit Engeln und Heiligen, drüber die Auferstehung und den ewigen Vater mit Engelknaben, ausserdem noch eine Verkündigung und einen todten Christus mit zwei Heiligen darstellen. Nicht nur ist hier die Zeichnung voller und lebendiger, die Färbung blühender als sonst; auch der Ausdruck nähert sich in manchen Gestalten der raphaelischen Anmuth. Auch ein todter Christus von zwei weinenden Engeln gestützt, an der Kanzelbrüstung von S. Bernardino zu Urbino, ist höchst ausgezeichnet. — Die für Raphaels frühstes Werk ausgegebene Madonna in Fresco, im Hause des Giovanni zu Urbino, ist nun ebenfalls als Werk des letztern anerkannt*).

10.

11.

12.

13.

Minder streng, aber kälter ist Marco Palmezzano von Forli, von dem ebenfalls das Berliner Museum mehrere tüchtige Gemälde besitzt. Auch in der Brera zu Mailand ist ein Bild dieses Meisters vorhanden.

14.

§. 155. Bedeutender als diese Künstler und mit Perugino auf gleicher Höhe stehend, ist Francesco Raibolini von Bologna, genannt: Francesco Francia**) (geb. um 1450 st. 1517). Dieser Künstler hat viel Verwandtes mit dem Perugino, nur zeigt sich bei ihm die schwärmerische Sentimentalität des letzteren mehr gemässigt und an deren Stelle eine freiere, mehr ansprechende Offenheit, der es jedoch

*) Eine treffliche Madonna mit Kindern und Heiligen im Berliner Museum war früher mit dem unechten Namen Giovanni's bezeichnet und gilt jetzt als Werk des Timoteo della Vite. S. unten.

**) Gio Aless. Calvi: *Memorie della vita e delle opere di Franc. Raibolini, detto il Francia. Bologna* 1812.

ebenfalls nicht an dem Ausdruck eines tiefen und innigen Gefühles fehlt. Ueber den Bildungsgang Francia's ist nichts Näheres bekannt. Von Hause aus ein Goldschmied und im Anfertigen der Stempel für Münzen und Medaillen sehr ausgezeichnet, soll er sich erst im vorgerückten Alter mit Vorliebe der Ausübung der Malerei zugewandt haben. Bedeutenden Anlass hiezu gab, wie es scheint, der Umstand, dass Giovanni Bentivoglio, welcher damals an der Spitze von Bologna in einer fast fürstlichen Stellung stand, auch seinem Palast fürstlichen Schmuck verleihen wollte, zu welchem Unternehmen mehrere Maler aus benachbarten Städten (des Francesco Cossa und Lorenzo Costa habe ich bereits erwähnt) berufen wurden. Francesco Francia soll die öffentliche Aufmerksamkeit auf seine Leistungen im Fache der Malerei zuerst durch ein Gemälde erregt haben, welches er 1. im J. 1490 im Auftrage der Familie Felicini für die Kirche S. M. della Misericordia gemalt hatte, und ihm darauf von Gio. Bentivoglio das Bild für den Altar seiner Kapelle in S. Giacomo maggiore übertragen worden sein. Das erstgenannte Bild befindet sich gegenwärtig in der Pinakothek von Bologna; es stellt eine Madonna auf dem Throne und die Heiligen Augustin, Franciscus, Proclus und Monica, Johannes den Täufer und Sebastian dar und ist bereits in hohem Grade, vornehmlich in dem eigenthümlich warmen Colorit und der tiefen Innigkeit des Ausdruckes, vollendet; der heil. Sebastian ist hier ein wunderbar schöner, in offe- 2. ner Begeisterung emporblickender Jüngling*). Nicht minder trefflich ist das Altarbild der Kapelle Bentivoglj, Madonna auf dem Throne mit vier Heiligen und vier Engeln. Dass indess ein so meisterhaft vollendetes Bild, wie jenes

*) Zu bemerken ist übrigens, dass das Bild, der obigen, nach Vasari mitgetheilten Angabe widersprechend, bei der Namensunterschrift des Meisters die Jahrzahl MCCCCLXXXXIIII hat, dass jedoch die letzten Ziffern (IIII) schwächer, somit entweder verblichen oder später hinzugefügt sind.

der Misericordia, dem vielleicht keins der späteren Staffeleibilder gleichkömmt, das erste Auftreten eines Künstlers bezeichne, ist nicht wohl glaublich; es hätten, dem allgemeinen künstlerischen Entwickelungsgange gemäss, in den früheren Werken nothwendig noch die Andeutungen von Versuchen, noch die Zeichen des Weges, der zur Entwikkelung eines eigenthümlichen Styles geführt hat, entgegentreten müssen. Es ist die Vermuthung ausgesprochen worden, dass Fr. Francia vornehmlich durch den Einfluss der Gemälde des Perugino in seiner Ausbildung gefördert worden sei*), was sich aus dem nahen Verhältniss, in dem beider Werke zu einander stehen, zu ergeben scheint: ich glaube auch, in einigen Malereien, die ich dem Fr. Francia nicht ohne Grund beizulegen wage, einen Entwickelungsgang der Art wahrzunehmen. Dies sind die Fresken in den Lünetten der genannten Kapelle Bentivoglj in S. Giacomo maggiore**). Während hier nemlich die Darstellungen zu den Seiten des Fensters und die der gegenüberstehenden Wand (soviel davon nicht übermalt ist) in der Malweise und im Ausdruck der Köpfe auffallend an Francia erinnern, so ist die Gewandung noch wesentlich im Style des Perugino behandelt; letzteres verschwindet aber ganz in der Lünette über dem Altar, wo (mit Ausnahme der später hinzugefügten Restaurationen) statt dessen vollkommen die Weise des Francia sichtbar wird. — Die Ermässigung der Manier des Perugino, jene mehr heitere Offenheit in Francia's Bildern, scheint auf der andern Seite auf ein gewisses

3.

*) v. Quandt, in der Uebersetzung des Lanzi, III., Seite 18, Anm.

**) Malvasia (Felsina pittrice, Lor. Costa) schreibt diese Bilder, sammt den darunter befindlichen an den Wänden dem Lorenzo Costa zu. Doch sind die oberen nicht nur al fresco, die unteren mit Oelfarben auf Leinwand gemalt (was bei der Arbeit Eines Meisters schon auffallend sein würde); sondern auch der Styl und der gesammte innere Charakter beider Cyklen ist wesentlich von einander verschieden.

verwandschaftliches Verhältniss zu der venetianischen Schule zu deuten; und dass ein solches in der That stattgefunden,
4. glaube ich in der schönen, für Bartolommeo Bianchini gemalten heil. Familie im Berliner Museum, die viel Aehnliches mit den Bildern des Giovanni Bellini hat, zu erkennen. Immer aber bleibt der Ausdruck überirdischen Sehnens dem Perugino und dem Francia gemeinschaftlich, nur dass er bei letzterm auf einem minder idealen, mehr frisch
5. lebendigen Kopftypus ruht. — Mit dem letztgenannten Bilde verwandt, doch, wie es scheint, noch jünger, ist eine sehr fleissig ausgeführte Madonna mit dem Kinde vom Jahre 1495, in der Sammlung des Lord Dudley in London.

6. Das Trefflichste unter Francia's Leistungen sind die Frescomalereien in S. Cecilia zu Bologna, einem kleinen Kirchlein bei Giacomo, welches jetzt leider als öffentlicher Durchgang dient und wo die schon verstaubten und verdorbenen Malereien ihrem baldigen Untergange entgegen gehen. Sie enthalten Darstellungen aus dem Leben der h. Cäcilia und sind zum Theil von Francia selbst, zum Theil von seinen Schülern nach seinen Entwürfen ausgeführt. Die Anordnung der Gemälde ist hier überall höchst einfach und ohne Ueberladung von Nebenfiguren; die besonderen Momente sind überall in trefflicher, dramatischer Entwikkelung aufgefasst und durchgeführt. Hier sieht man die edelsten Gestalten, die schönsten anmuthvollsten Köpfe, einen sehr klaren, reinen Faltenwurf und meisterhafte landschaftliche Gründe. Vor Allen ausgezeichnet ist das erste von diesen Gemälden, welches die Vermählung der heiligen Cäcilia darstellt; diess, sowie das gegenüberstehende, das Begräbniss der heiligen Cäcilia, ist ganz von der Hand des Francia. In den andern erkennt man die Beihülfe seiner Schüler, bei mehreren eine rohe spätere Uebermalung.

7. Die Pinakothek zu Bologna enthält, ausser dem oben besprochenen Bilde, noch eine Reihe sehr vorzüglicher Tafeln von Francia's Hand. Auch in auswärtigen Galerien kommen nicht selten Gemälde von ihm vor. Eins der

allerschönsten befindet sich in der Galerie von München: 8. das Christuskind in einem Rosenzwinger liegend und vor ihm die Mutter, die Hände über der Brust gekreuzt, im Begriff ins Knie zu sinken. Kleinere Bilder (Halbfiguren der Madonna oder der heil. Familie) findet man am meisten verbreitet. Sehr bemerkenswerth ist noch das Portrait des 9. Vangelista Scappi in den Uffizien zu Florenz.

Nachmals trat Francia mit Raphael in einen freundschaftlichen Briefwechsel. Er starb im Jahre 1517, nachdem kurz zuvor eins der Hauptwerke Raphaels, die heil. Cäcilia, — ein Bild an welchem sich die Kunst in ihrer freien, geläuterten Entwickelung zeigt, — nach Bologna gekommen war. Man sagt, der übermächtige Eindruck dieses Gemäldes habe den alten Meister getödtet*).

Francia's Madonnen wurden mannigfach von seinen Schülern nachgeahmt, und nicht alle, welche in den Sammlungen mit dem Namen des Meisters benannt werden, sind darum wirklich von ihm gemalt. Zu den vorzüglichsten Schülern Francia's gehören sein Vetter Giulio und sein Sohn Giacomo Francia, welche in der Meise des Meisters zu malen fortfuhren, jedoch weder die Schönheit und Würde, noch die Tiefe seiner Bilder erreichten. Die Pina- 10. kothek von Bologna, das Museum von Berlin u. a. O. besitzen zahlreiche Bilder von ihrer Hand. — Ein anderer Künstler, der durch die Schule des Francesco Francia gelaufen, ist Amico Aspertini, ein wunderlicher Phantast, der die Richtung der Schule dieses Meisters mit der von Ferrara verbindet. Im Palast della Viola zu Bologna ein 11. heiteres Frescobild, Diana mit Endymion, vorn Hirten im Gespräch. Zwei Bilder von ihm im Berliner Museum. —

*) Ueber diese vielbestrittene Frage s. die deutsche Uebers. des Vasari Bd. II, Abth. II. S. 353. Dass Francia nicht vor Neid starb, ergiebt sich schon aus seinem durchaus freundschaftlichen Verhältniss zu Rafael und aus seinem begeisterten Sonett an denselben, ebenda S. 350.

Aehnlich, doch gemässigter, erscheint dessen Bruder Guido
12. Aspertini. Eine Anbetung der Könige von zierlichem, leicht phantastischem Charakter, in der Pinakothek von
13. Bologna befindlich, ist ein ansprechendes Bild. In San Frediano zu Lucca werden den Aspertini die Fresken einer ganzen Kapelle zugeschrieben.

Der bedeutendste unter Francesco Francia's Schülern ist der schon früher (S. 433) genannte Lorenzo Costa von Ferrara, dessen Jugendwerke noch entschieden den Stempel der paduanischen Schule tragen. Seine späteren Bilder, die in die ersten Jahre des XVI. Jahrhunderts fallen, lassen dagegen die entschiedene Einwirkung Francia's (namentlich die Einwirkung seiner Fresken in S. Cecilia, an deren Ausführung Costa Theil genommen) erkennen, und Costa selbst bezeichnet sich mehrfach auf Bildern dieser Periode als den Schüler jenes Meisters. Doch scheinen zu seiner Entwickelung auch noch andre Motive mitgewirkt zu haben, wie sich dies namentlich durch einen früheren
14. Aufenthalt des Künstlers in Florenz erklären dürfte. Zu den trefflichsten unter Costa's späteren Bildern gehört ein Altargemälde vom Jahre 1502 in der Pinakothek von Bologna: der heil. Petronius auf dem Throne und zwei andre Heilige zu seinen Seiten, ein Bild von einfacher Würde
15. und Schönheit. Ein andres in der Kirche S. Petronio zu
16. Bologna. — Im Louvre: die Prinzessin Isabella von Ferrara, durch Amor gekrönt, nebst vielen andern Figuren, diese meist schlank und von lieblichem Ausdruck; das Ganze
17. mit einem anmuthigen Idyll zu vergleichen. — Mehrere im Museum von Berlin, unter denen eine grosse Darstellung im Tempel mit mehreren Nebenfiguren (Heiligen, einer Sibylle und einem Propheten), gleichfalls vom Jahre 1502,
18. — und vornehmlich eine Grablegung vom Jahre 1504, eine Composition voll schlichter, harmonischer Ruhe, mit edlen,
19. milden Gestalten, ausgezeichnet sind. — Zu Mantua, wo sich Lorenzo Costa die letzte Zeit seines Lebens aufhielt, ist u. a. ein treffliches Altargemälde, Madonna zwischen

mehreren Heiligen, in der Kirche S. Andrea befindlich, zu bemerken.

Andre Schüler des Francesco Francia gehören einem folgenden Abschnitte an.

§. 156. Auch die Schule von Siena, welche noch vor ihrem gänzlichen Verfall in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts auf die umbrische eingewirkt hatte, erfuhr jetzt von dieser aus eine Rückwirkung, welche nebst andern Einflüssen um den Anfang des XVI. Jahrhunderts ein nicht unbedeutendes Wiederaufleben hervorbrachte *). Hauptsächlich mögen die Arbeiten Pinturicchio's in der Libreria des Domes von Siena dazu beigetragen haben, wozu sich bald ein Eingehen auf die Richtung Leonardo's gesellte. Der umbrischen Auffassungsweise ziemlich verwandt erscheinen zunächst die Werke der beiden Sieneser Andrea del Brescianino (um 1520) und Bernardino Fungai (um 1512), von denen einiges Wenige in Siena erhalten ist. Vom erstern ist vornehmlich ein grosses Altarbild mit höchst feierlichen, anmuthvollen und ernsten Gestalten, in der Sieneser Akademie, — vom zweiten eine Krönung Mariä in dem Kirchlein Fonte Giusta, ein einfach strenges Bild zu erwähnen. — Bedeutender ist ihr Zeitgenosse Jacopo Pacchiarotto, welcher in seinen meisten Arbeiten als ein freier und glücklicher Nachahmer Perugino's erscheint, oft nicht ohne eine besondere grossartige Anmuth, in andern Fällen jedoch eine moderne Manier damit verbindend, die nicht eben ganz zu seiner Eigenthümlichkeit stimmt. Die Akademie von Siena besitzt mehrere Werke seiner Hand; auch in den sienesischen Kirchen finden sich von ihm verschiedene Bilder, unter denen namentlich die Fresken von S. Caterina und S. Bernardino bemerkenswerth sind. In der erstgenannten Kirche ist besonders eine Dar-

1. 2. 3. 4.

*) Vergl. *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena. Firenze* 1825. (Ein Blatt nach A. del Brescianino, zwei nach Pacchiarotto, drei nach Sodoma u. s. w.)

stellung der heil. Catharina von Siena, auf ihrer Wallfahrt nach dem Leichnam der h. Agnes von Montepulciano, voll 5. der zartesten, innigsten Anmuth. — In S. Bernardino sind von ihm die Geburt und die Verkündigung Mariä gemalt; auch diese Bilder durch dieselben Vorzüge ausgezeichnet. — Eine neue Richtung trat dann in die sienesische Kunst ein mit Gianantonio Razzi genannt Sodoma, welcher mit den grössten Meistern des XVI. Jahrhunderts parallel steht und im nächsten Abschnitt zu behandeln sein wird.

Viertes Capitel.

Schule von Neapel.

§. 157. Ehe wir die Kunst des XV. Jahrhunderts verlassen, haben wir noch die Schule von Neapel zu betrachten, bei der sich mancherlei verschiedenartige Einflüsse wirksam zeigen*).

War schon bei Colantonio del Fiore eine neue Richtung im Sinne des XV. Jahrhunderts sichtbar geworden, so zeigt sich nun, gegen die Mitte dieses Jahrhunderts hin, das merkwürdige Phänomen, dass durch eine sehr beschränkte Anzahl von Kunstwerken einer weit entlegenen Gegend, welche durch Handel und Bestellung in den Süden gelangt sein mussten, der Styl einer ganzen Schule mannigfach bestimmt wird. Es waren flandrische Gemälde, zum Theil wohl von den Brüdern van Eyck selbst, welche den neapolitanischen Malern als Vorbilder dienten. Eine grosse Anbetung der Könige, in der Kapelle des Castello nuovo zu Neapel, früher dem Johann van Eyck zugeschrieben, wird jetzt wohl in spätere Zeit versetzt; doch bleibt als Werk des Hubert van Eyck der schon erwähnte h. Hieronymus in

*) S. den Aufsatz Kugler's: „Von den älteren Malern Neapels," im Museum, 1835, No. 43—49.

der Galerie der Studj; manches Andere mag verloren gegangen sein. Auch die kurze Zwischenregierung des in flandrischer Schule gebildeten Königs René von Anjou kommt hier wohl in Betracht; er selbst soll noch den Colantonio del Fiore unterrichtet haben. Der Geist des XV. Jahrhunderts hätte wohl ohne diese zufällige Einwirkung auch in der neapolitanischen Malerei seine Rechte geltend gemacht, aber die Art und Weise seiner Aeusserung ist wenigstens für einige Zeit von jenen nordischen Mustern abhängig. Der Aufenthalt des Antonello von Messina in Neapel mag zu der Entwickelung dieses eigenthümlichen Verhältnisses ebenfalls beigetragen haben. Freilich sind es mehr die Aeusserlichkeiten, welche man sich von den Flamändern aneignete, die Hervorhebung des Zufälligen und Einzelnen, die Landschaft, der Faltenwurf u. dgl., während die Gesammtauffassung der Gestalt eher auf eine Verwandtschaft mit den umbrischen Malern*) hinweist. Auch ein Zusammenhang mit der alten spanischen Malerei scheint nicht bloss aus den vorhandenen Denkmälern sich zu ergeben, sondern würde auch durch die Herrschaft einer aragonesischen Dynastie über Neapel (seit 1435) eine genügende Erklärung finden.

Derjenige Maler, an dessen Namen sich diese neapolitanische Schule des XV. Jahrhunderts anknüpft, ist der Schwiegersohn des Colantonio del Fiore, Antonio Solario, der von seinem früheren Gewerbe insgemein den Beinamen des Zingaro führt; er soll nemlich ein Schmied (Zigeuner genannt) gewesen sein und aus Liebe zur Tochter des Colantonio die Malerkunst erlernt haben. Seine Lebenszeit setzt man in die Jahre 1382—1445, doch scheinen die Werke, die man ihm zuschreibt, hiemit nicht übereinzustimmen und mehr auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinzudeuten. Die Galerie des borbonischen Museums (der

*) Wir wollen es nicht zu sehr hervorheben aber doch erwähnen, dass Zingaro's Vaterstadt Cività unweit Chieti von der Grenze der Mark Ancona nur wenige Meilen entfernt liegt.

Studj) besitzt von ihm mehrere sehr anziehende Gemälde, welche in ihrem Charakter eine eigenthümliche Mitte halten zwischen der Schule von Umbrien und der deutschen Schule des XV. Jahrhunderts; die flandrische Weise tritt 1. hier noch weniger scharf hervor. Das vorzüglichste von diesen Gemälden stellt eine Madonna mit dem Kinde, thronend zwischen mehreren Heiligen, in lebensgrossem Massstabe dar; lebendige, fast bildnissartige Köpfe von mehr ernstem als edlem Ausdruck und breiter Behandlung, die Gewandung etwas schwer, die Stellungen nicht sehr belebt*).
2. Nächst diesem ist vornehmlich ein Bild in S. Lorenzo maggiore anzuführen, welches den heil. Franciscus und eine Schaar von Mönchen, denen er die Regeln seines Ordens hinreicht, darstellt und durch eine lebendige grossartige 3. Charakteristik ausgezeichnet ist. — Noch bedeutender sind die Frescomalereien im Klosterhofe von S. Severino, welche ebenfalls dem Zingaro zugeschrieben werden. Es sind 20 grosse Gemälde aus der Geschichte des heil. Benedict; einfache, sehr tüchtige Compositionen, in den Köpfen nicht von grossartigem Typus, aber von schönem Ausdrucke, von sehr zarter Modellirung und guter Farbe: besonders ausgezeichnet durch meisterhafte landschaftliche Gründe, wie sie bei italienischen Frescomalereien überhaupt sehr selten sind, und in so früher Zeit nirgend in gleicher Vollkommenheit gefunden werden. Leider haben diese Gemälde ungemein gelitten und sind zum Theil in neuerer Zeit auf barbarische Weise überschmiert.

---

*) Selbst dieses Bild soll übrigens nur wenig beglaubigt sein. — Um in dieser dunkeln Gegend der Kunstgeschichte die Verwirrung wenigstens nicht zu vermehren, erwähne ich hier ohne unbedingte Anknüpfung an bestimmte Meister zwei Bilder in der grossen Nebenkapelle des Domes von Amalfi: eine Pietà mit zwei Heiligen, welche der dem Zingaro zugeschriebenen grossen Madonna mit Heiligen sehr nahe steht, — und eine Madonna mit zwei Heiligen von würdigem und mildem Ausdruck, drüber der todte Christus, etwa den Donzelli verwandt.

Unter den Schülern des Zingaro sind besonders die beiden Brüder Pietro und Ippolito Donzelli ausgezeichnet. Von beiden findet man vortreffliche Bilder, welche der Weise des Meisters ziemlich nahe kommen, im Museum und in verschiedenen Kirchen von Neapel. Sie sind bald mehr dem Perugino, bald mehr den Venetianern verwandt; zugleich jedoch auch mit den eben erwähnten Anklängen an die nordische Malerei. Der bedeutendere von beiden ist Pietro; zu dessen schönsten Werken gehören zwei 4. Tafeln mit weiblichen Heiligen (zu den Seiten eines roheren Franciscusbildes) in der Kirche S. Maria la Nuova; eine Madonna auf dem Throne mit Engeln, im Museum u. a. m. 5.

Ebenfalls als Schüler des Zingaro wird der ältere Simone Papa genannt, unter allen Malern Neapels derjenige, welcher sich am meisten dem van Eyck'schen Styl hingab. Mehrere Bilder im borbonischen Museum; das 6. bedeutendste der Erzengel Michael, mit andren Heiligen und Donatoren. Die Gestalt des Erzengels ist hier ganz eine Nachbildung des Michael auf dem berühmten Danziger Bilde des jüngsten Gerichts; auch die Landschaft auf diesem Bilde hat einen niederländischen Charakter; nur erreichen die breit und flach behandelten Köpfe lange nicht die individuelle Tiefe der van Eyck's, und auch der Farbenglanz der letztern ist zwar offenbar erstrebt, aber nicht erreicht. Simone ist überhaupt kein Künstler von vorzüglicher Bedeutung.

Der anziehendste unter den neapolitanischen Künstlern, welche um den Schluss des XV. Jahrhunderts blühten, ist Silvestro de' Buoni, in der Schule des Zingaro und der Donzelli gebildet. Sein schönstes Gemälde befindet 7. sich in der mit dem neapolitanischen Dome verbundenen alten Basilica S. Restituta. Es stellt die heilige Jungfrau und zu ihren Seiten den Erzengel Michael und die heilige Restituta dar. Dies höchst ausgezeichnete Werk hat einestheils die auffallendste Verwandtschaft mit den Arbeiten der umbrischen Schule, nähert sich andererseits jedoch nicht

minder der lebenvollen heiteren Weise der Venezianer jener Zeit. Die Gestalten sind schön und würdig, voll liebenswürdiger Anmuth, aber ohne Befangenheit und perugineske Manier; ein schöner warmer Ton geht durch das Ganze.
8. — Aehnliche Werke des Silvestro findet man auch in andren Kirchen (namentlich eine Himmelfahrt Christi im Monte Oliveto) und im Museum von Neapel.

Ein Schüler des Silvestro soll Antonio d'Amato il vecchio gewesen sein und sich nachmals nach Werken des Perugino gebildet haben, mit dem er auch eine bedeu-
9. tende Verwandtschaft verräth. Ein schönes Bild von ihm in S. Severino, mehrere Engel vorstellend.

Italien.

Zweiter Abschnitt.

Meister des XVI. Jahrhunderts.

Vorbemerkung.

§. 158. Was in den verschiedenen, bisher betrachteten Perioden der neueren Malerei in einzelnen einseitigen Richtungen aus einander getreten war, was sich stufenweise, eins mit Ausschliessung des andern, entwickelt und die verschiedenen Bedingnisse einer vollkommensten Kunstübung zum lebendigen Bewusstsein gebracht hatte, vereinigte sich nach dem Ablaufe der letzten Periode, um den Beginn des XVI. Jahrhunderts, und schuf somit einen der seltensten Höhenpunkte menschlicher Bildung, eine Zeit der lautersten Offenbarungen jener göttlichen Kraft, deren der Mensch theilhaftig geworden ist. In edelster Form, mit tiefsinnigster Auffassung sehen wir die würdigsten Gegenstände in den Meisterwerken dieser neuen Periode dargestellt, wie es die Folgezeit bis jetzt noch nicht wieder erreicht hat. Und merkwürdig! es war nur ein kurzer Zeitraum, in welchem die Kunst sich auf dieser Stufe einer höchsten Vollendung hielt: ich möchte sagen, kaum über ein Viertel Jahrhundert lang. Aber die grossen Werke dieser Periode sind von ewiger Gültigkeit, von unvergäng-

lichem Werthe; sie tragen die Farben ihrer Zeit und sind doch für alle Zeit geschaffen und erwecken die Begeisterung der spätesten Nachkommen eben so, wie sie den Stolz und die Bewunderung der Mitwelt ausmachten. Denn das wahrhaft Schöne ist nicht abhängig von den äusseren Formen seiner Erscheinung: Raphael's Sixtinische Madonna und Phidias rossebändigender Heros, Leonardo's Abendmahl und Skopas Gruppe der Niobiden verlangen nicht katholische Italiener und nicht heidnische Griechen, um im innersten Gemüthe verstanden zu werden und den erhabensten Eindruck auf den Beschauer hervorzubringen.

Und überraschend ist es für den ersten Augenblick, dass in den Werken jener glücklichsten Zeit der neueren Kunst nicht eine einzelne hervorragende Erscheinung wiederum als der bedeutsamste Mittelpunkt, auf den die übrigen wie die Radien des Kreises hindeuten, dasteht, nicht Eine höchste Vollendung als das Ziel, als der Schlussstein dieses wundersamen Baues betrachtet werden kann; dass im Gegentheil mannigfache Individuen, Kunstwerke mannigfach verschiedener Art vor unseren Augen erscheinen, von denen wir eines dem andern an höchstem Werthe gleichschätzen müssen, — dass selbst minder begabte Künstler einzelnes höchst Vollendete geschaffen haben, — ja dass sogar aus Werken, an denen die Kritik diesen und jenen äusseren Mangel herausstellen kann, doch derselbe Hauch jener göttlichsten Schönheit athmet, dass sie doch dem Geiste des Beschauers eine tiefere Befriedigung gewähren, als dieselbe früher und später gefunden wird. Aber das ist eben das Wesen der wahrhaften Schönheit, dass sie nicht an diese oder jene bestimmte Norm gebunden ist; dass sie das Leben in seiner ganzen Ausdehnung durchdringt und von dem Auserwählten frei, nach seiner besonderen Eigenthümlichkeit, aufgefasst und in frei geschaffener Form dargestellt werden kann. Sie ist wie der Sonnenstrahl, den das Prisma in verschiedene Farben bricht, deren jede gleich stark vom Lichte gesättigt ist.

So werden wir denn in der Periode, zu deren Betrachtung wir uns nunmehr wenden, verschiedene Hauptgruppen wahrnehmen, welche von besonderen Eigenthümlichkeiten ausgehend die grossartigsten Werke hervorgebracht haben. Wir werden die einzelnen Meister kennen lernen, welche im Mittelpunkte dieser Gruppen stehen, und deren besondere Individualität in ihren Schülern und Nachfolgern mit grösserer oder geringerer Kraft nachgewirkt hat.

Die Zeitgeschichte, mit welcher diese wunderbare Blüthe der Kunst parallel geht, berechtigt beim ersten Anblick auf keine Weise zu so hohen Erwartungen; es war eine Zeit politischer Trennung und Zerfallenheit für Italien, es war die Epoche der Liguen, d. h. der bodenlosesten Experimentalpolitik welche es je gegeben hat; damals setzte sich die Fremdherrschaft über Italien auf immer fest. Allein das Höchste in der Kunst ist vom äussern Staatenleben nicht unmittelbar abhängig; neben den Eroberern und Politikern, welche damals seine Schicksale verwirrten, besass Italien Fürsten wie Papst Julius II., Magistrate wie Pietro Soderini, welche von der ewigen Bedeutung der Kunst ein lebendiges Gefühl hatten; es besass reiche Corporationen, welche durch sichere Bestellungen dem ganzen künstlerischen Dasein feste Regel und Gestalt gaben; endlich ein Volk, in welchem der Sinn für alles Grosse und Schöne wach geworden war und welches sich damals noch als die erste Nation der Welt fühlte.

Die Bildungszustände des Südens im XV. und XVI. Jahrhundert in ihrer Eigenschaft als Grundlage der Kunst genauer zu prüfen, würde uns allzuweit in die geschichtlichen Fragen hineinführen, aber einige Bemerkungen dürfen nicht übergangen werden. Man betrachtet das damalige Italien gewöhnlich als einen Pfuhl der Sittenlosigkeit, allein man lässt die unendliche Frische und Spannkraft des Volkes ausser Berechnung, diese unzerstörbare Jugendlichkeit, welche den obern Kreisen des Daseins immer neue Kräfte, neue sittliche Antriebe zuführte. Mochte die Sitte hie und

da in der tiefsten Verderbniss begriffen sein, so blühte dafür die Gesittung im vollkommensten Sinne des Wortes. Es bildete sich — nicht etwa bloss ein geselliges Uebereinkommen, sondern ein echtes Gefühl für Schönheit und Würde des Lebens aus, welches seit den guten Zeiten der alten Welt zu schlummern geschienen hatte, und sich nun in der Literatur und Poesie wie in der Gesellschaft, in der künstlerischen Behandlung aller Umgebungen des Lebens wie in der freien Urbanität des Umganges mit Nothwendigkeit ausprägte. Aus den Ueberresten des Alterthums und den Bedingungen der Neuzeit schuf die Architektur einen Styl, welchem wohl der innere Organismus fehlen mag wie allem Abgeleiteten und Gemischten, z. B. der italienischen Sprache, der aber eine neue Schönheit der Formen und einen edeln Rhythmus der Verhältnisse entwickelte. Auch für Sculptur und Malerei war jetzt die Zeit gekommen, sich in völliger Freiheit und Grösse zu entwickeln. Die Jahrhunderte der kirchlich-politischen Kämpfe waren für Italien vorüber; sie hatten eine gewisse Indifferenz zurückgelassen, und selbst die Kirche verlangte jetzt von der Kunst nicht mehr das Erbauliche als solches, sondern vor Allem die schöne, lebendige Form, welche schon an sich als ein Symbol alles Höchsten und Unvergänglichen galt; überdiess hatte die profane Kunst durch Aufgaben aller Art einen gewaltigen Aufschwung erhalten. Wie in der ganzen italienischen Bildung war hier die Begeisterung für das Alterthum von grösster Wichtigkeit; Poesie und bildende Kunst bereicherten sich durch Gegenstände und Vorbilder von unbestrittener, normaler Geltung. Bewundernswürdig ist aber vor Allem die Freiheit und Selbständigkeit, womit sie sich dieselben aneigneten. Von mühseligem Nachzeichnen findet sich keine Spur, weil man dessen nicht bedurfte, denn alles Einzelne der Formenbildung besass man schon als eigene Errungenschaft; das Zeitalter Raphaels lernte nicht erst von der Antike, sondern es fühlte sich auf wundersame Weise von ihrem Geiste berührt, und nahm von

ihr nicht das Zufällige und Nationale, sondern das Dauernde und Ewige an. Und nun gelang es auch ihm selbst, Dauerndes und Ewiges hervorzubringen.

Erstes Capitel.

Leonardo da Vinci und seine Nachfolger.

§. 159. Der Meister, welcher am Eingange dieser neuen Zeit steht und dessen Werke zuerst dem Sinn und Gemüthe des Betrachtenden eine vollkommene Befriedigung gewähren, ist Leonardo da Vinci*); — zwar noch Zeitgenoss eines grossen Theils der in der vorigen Periode aufgeführten Künstler, jedoch nicht mehr, wie diese, in mehr oder minder einseitiger Richtung befangen. Leonardo ist im Jahre 1452 zu Vinci, einem toskanischen Schlosse in Valdarno, geboren und 1519 in Frankreich gestorben. Er war ausgezeichnet durch alle Gaben des Geistes und Körpers, einer der vielseitigsten Menschen, welche die Erde getragen hat und voll unermüdlichen Eifers, seine Forschungen zu erweitern, den Kreis seiner Bildung auszudehnen. Er war schön, wohlgestaltet und kräftig, dass er den Schwengel einer Glocke zur Schraube zu drehen, das Hufeisen eines Pferdes zusammenzubiegen vermochte. Er war

---

*) C. Amoretti: *Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci. Milano* 1804. — Leonardo da Vinci von Hugo Grafen von Gallenberg. Leipzig 1834. (Mittelmässige Uebersetzung des vorigen mit einigen Excerpten aus deutschen Schriftstellern). — Brown: *The life of Leonardo da Vinci, London* 1828. — Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc. t. Leonardo da Vinci.* — Sehr wichtig für Leonardo und seine Schule das Kupferwerk (ebenfalls in Umrissen) von Fumagalli: *Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia. Milano* 1811.

Meister in den ritterlichen Künsten des Reitens, Tanzens, Fechtens. Er war Architekt, und hat mannigfache Bauten, besonders in Mailand, ausgeführt und andres in Rissen hinterlassen; er war Bildhauer und Maler, Musiker und Dichter. Mit grösstem Eifer lag er allen wissenschaftlichen Studien ob, welche zur Begründung der Kunst nothwendig sind; er studierte vornehmlich die Anatomie (des Menschen wie auch des Pferdes), die Mathematik, die Perspektive, die Mechanik u. s. w. In Bezug auf Physik hat er verschiedene Schriften hinterlassen. Mannigfache Beispiele von mechanischen Scherzen, die er zu seiner und andrer Ergötzung trieb, sind uns aufbewahrt worden, wie er zum Beispiel Blasen oder Gedärme im Zimmer hatte, die plötzlich aufschwollen und die Anwesenden hinaus drängten; wie er Vögelchen machte, die aufgeblasen emporflogen; wie er, bei König Franz I. Einzuge in Mailand, einen Löwen erfunden hatte, der dem Könige entgegenschritt und sich dann die Brust aufriss, aus welcher Lilien (das französische Wappen) dem Könige entgegensprossten u. s. w.; wie er allerlei Maschinen, zum Schwimmen, Tauchen und Fliegen, Compass und Hygrometer u. s. w. erfunden habe. Bedeutender als diese Dinge sind andre grossartigere Pläne, z. B. der: eine Kanalverbindung zwischen Florenz und Pisa herzustellen, wie Leonardo sich auch anderweitig viel mit der wirklichen Ausführung von Wasserbauten beschäftigt hat; und nur kühn, für ihn nicht unmöglich, war der Plan, die alte Taufkirche S. Giovanni zu Florenz über den Boden emporzuschrauben und ihr durch einen Unterbau das etwas gedrückte Verhältniss zu nehmen, was bei diesem sonst anziehenden Gebäude in der That unangenehm wirkt. Endlich muss auch noch seiner Thätigkeit im Fache der Kriegsbaukunst und seiner zahlreichen Erfindungen in demselben gedacht werden.

Was aber diesen so höchst mannigfachen Richtungen des grossen Mannes einen Mittelpunkt gab, das war seine vorherrschende Liebe zu den bildenden Künsten, vornehm-

lich zur Malerei, denen er den grössten Theil und die beste Zeit seiner Thätigkeit gewidmet hat. Seiner anatomischen Studien habe ich bereits gedacht. Mit demselben Eifer jedoch, wie dem Studium der blossen Form, ging er auch allen Lebensäusserungen derselben nach. Niemand war forschbegieriger, beobachtender, schneller, um die Bewegungen der Leidenschaften, wie sie sich in Mienen und Geberden malen, sogleich zu entwerfen. Er besuchte die volkreichsten Orte, die Schauplätze, wo der Mensch seine grösste Thätigkeit entwickelt, und zeichnete in ein Skizzenbuch, dergleichen er immer bei sich trug, was ihm Interessantes auffiel*). Er folgte den Verbrechern zur Hinrichtung, um die Qualen der grössten Verzweiflung in sein Inneres aufzunehmen; er lud Bauern in sein Haus und erzählte ihnen die lächerlichsten Dinge, um an ihren Physiognomieen den Ausdruck der grössten Komik beobachten zu können. Mit demselben Eifer beobachtete er auch die Erscheinungen der leblosen Natur. Von verschiedenen Schriften über die Kunst ist seine Abhandlung über die Malerei (Trattato della pittura) auf unsere Zeit gekommen und noch immer ein sehr brauchbares Lehrbuch.

Wenn diese Neigung zum sorgfältigsten Studium auf der einen Seite den festen Boden zeigt, auf welchem Leonardo's Kunst wurzelte, wenn demgemäss charakteristische Auffassung und Darstellung als dasjenige Element zu betrachten ist, von welchem er insgemein auszugehen pflegte, so war ihm doch auf der andern Seite zugleich eine Tiefe subjectiver Empfindung, eine zarte, sentimentale Schwärmerei eigen, welche in gewisser Weise mit dem Grund-Element der umbrischen Schule zu vergleichen sein mag. Es giebt einzelne Werke von ihm, in welchen die eine

*) Einzelne Charakterköpfe und Caricaturen sind noch hie und da in Sammlungen, andere durch die Stiche von W. Hollar und Jac. Sandrart erhalten. S. die deutsche Uebers. des Vasari, Bd. III, Abth. I, S. 16.

oder die andre Richtung vorherrscht; in seinen Hauptwerken dagegen erscheint beides in reinstem Ebenmaasse gegeneinander abgewogen, durch die Kraft des Gedankens und den Sinn für die Schönheit der Formen und ihrer Verbindung zu einer solchen Höhenstufe der Kunst geläutert, dass Leonardo unbedingt einen der ersten Plätze unter den Meistern neuerer Kunst einzunehmen ermächtigt ist. Er, der das gemeine Leben bis in seine feinsten Nüancen und Besonderheiten verfolgte, wusste zugleich das Heilige und Göttliche in einer Würde, in einer Milde und Schönheit darzustellen, wie es nur das Werk des grössten Genie's sein kann.

§. 160. Leonardo war der natürliche Sohn eines gewissen Pietro, Notars der Signoria von Florenz und wurde von diesem in die Schule des Andrea Verocchio gegeben, von welchem Meister er zunächst die Richtung auf gemeinsames Studium
1. der Sculptur und Malerei empfangen haben dürfte. Jener Taufe Christi, die Andrea gemalt und darin ein Engel von der Hand des Schülers dem Meister das fernere Malen verleidet haben soll, habe ich bereits erwähnt (S. 419). Von anderen Jugendwerken Leonardo's ist wenig bekannt. Erzählt wird, dass er einst ein fabelhaftes Ungethüm gemalt und dazu an Kröten, Schlangen, Eidechsen, Fledermäusen u. s. w., u. s. w. deren er eine ganze Menagerie angelegt, die Studien gemacht habe, so dass der eigene Vater vor Schreck über das Graunbild zurückgefahren sei, das Gemälde hernach aber für guten Preis verkauft habe. Ebenso malte er
2. einen Medusenkopf, der abgeschlagen unter allerlei Gewürmen auf der Erde liegt, und den man noch gegenwärtig in der Galerie der Uffizien zu Florenz zu besitzen meint; doch stimme ich derjenigen Meinung bei, welche dies Gemälde für eine spätere (aber immer sehr treffliche) Copie des Originales erklärt*); meisterhaft ist auch noch in diesem mehr verblasenen Bilde, als es Leonardo's Art ist, die

*) v. Rumohr, It. Forschungen, II, S. 307.

fahle bräunliche Leichenfarbe, der aus dem Munde aufsteigende bräunliche Dampf, der Todeskrampf in dem gläsern stieren erlöschenden Auge. Sodann werden aus der früheren Zeit Leonardo's vor Allem zwei Cartons gerühmt, von denen der eine den Neptun auf sturmbewegtem Meere, mit Nymphen und Tritonen umgeben, der andre den Sündenfall der ersten Menschen in reizend durchgeführter Landschaft des Paradieses darstellte. Beide sind nicht mehr vorhanden. Ueber andre dem Leonardo zugeschriebene Jugendwerke wage ich nichts zu entscheiden; es ist noch so wenig Gründliches über seine Werke vorgearbeitet, und bei weitem das Meiste, welches in den Galerieen seinen Namen führt, ist spätere Nachahmung oder Arbeit seiner Schüler. Am meisten Anspruch auf Echtheit haben, nächst einer Madonna in der Galerie Borghese zu Rom (welche [3] 1846 daselbst nicht mehr zu finden war; neben der Hauptfigur eine Wasserflasche mit Blumen) zwei in Florenz befindliche Porträts, das eines Jünglings in den [4] Uffizien, und das der Ginevra Benci im Palast Pitti, ein [5] durchaus anspruchloses aber geistvoll aufgefasstes Bild von grösster Bestimmtheit und Reinheit der Zeichnung und Modellirung.

Um das Jahr 1480 ward Leonardo nach Mailand, an den Hof des damaligen Regenten und späteren Herzogs dieser Stadt, des Lodovico Sforza, il moro, berufen. Dieser Fürst war eifrigst für die Pflege der Wissenschaft und Kunst in seinem, obschon nur durch Usurpation errungenen Staate bemüht, indem er dabei seinem eigenen Hange gewiss eben so sehr als dem Beispiel anderer italienischer Herren folgte. Gelehrte, Dichter und Künstler wurden in seine Nähe beschieden, Leonardo zunächst, wie Vasari berichtet, als Musiker und Improvisator. Bald wurde ihm die Stiftung einer eigenen grossen Kunstakademie, des ersten Instituts der Art, anvertraut; für dasselbe, für den Unterricht, den er hier anzuordnen hatte, scheinen beson-

ders seine Schriften über die Kunst verfasst*); die zahlreichen Schüler, die er in Mailand gebildet und von denen ich später sprechen werde, bewähren seine segensreiche Wirksamkeit in diesem Institute.

Von den Unternehmungen, die Leonardo im Auftrage des Lodovico Sforza ausführte, betrachten wir hier nur diejenigen, welche sich auf bildende Kunst beziehen. Vor allem ausgezeichnet sind zwei derselben, welche ihn die grösste Zeit seines Aufenthalts in Mailand (bis 1499) nebeneinander beschäftigt haben. Die eine war eine Reiterstatue von kolossalsten Dimensionen zum Andenken des Francesco Sforza, Vaters des Lodovico, welche in Bronze gegossen werden sollte. Für die Arbeit des Pferdes hatte Leonardo die gründlichsten anatomischen Untersuchungen angestellt. Als ein erstes Modell dieses Monumentes vollendet war und bei einem Festzuge als das Prächtigste, was man aufführen konnte, in der Reihe mit hinging, ward es zerbrochen. Leonardo begann mit unermüdeter Geduld ein neues Modell. Wegen Geldmangel, der den Lodovico in seiner späteren Regierungszeit drückte, kam es jedoch nicht zum Gusse, und als Mailand im Jahre 1499 von den Franzosen erobert ward, diente das Modell den gaskonischen Armbrustschützen statt der Zielscheibe.

6. Die zweite grosse Arbeit Leonardo's zu Mailand war das Abendmahl, welches er im Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie, auf einer 28 Fuss langen Wand, die Figuren bedeutend über Lebensgrösse, ausführte**). Die Geschichte dieses wunderbaren und unerreichten Bildes ist nicht minder tragisch als die des vorigen: wäre es möglich

---

*) *Trattato della pittura.* Eine grosse Menge von Ausgaben. Die erste zu Paris 1651, mit dem Leben Leonardo's von Raphael Dufresne; die vorzüglichste zu Rom 1817 (Gugl. Manzi). Mehrere französische und deutsche Uebersetzungen.

**) *Gius. Bossi: Del cenacolo di Leonardo da Vinci. Milano* 1819. — Goethe's Werke, XXXIX, S. 97 ff.

gewesen, was Franz I. 16 Jahre nach dessen Vollendung wünschte, die ganze Wand auszubrechen und das Gemälde nach Frankreich zu führen, so wäre es vielleicht auf unsere Zeit erhalten geblieben. Schon dass Leonardo, um ein so grossartiges Unternehmen bis ins geringste Detail durcharbeiten zu können, statt der Frescomalerei sich zur Anwendung von Oelfarben entschloss, scheint von vorn herein keine günstige Wahl. Sodann sind die Gebäude jenes Klosters, vermuthlich also auch die Wand, darauf das Bild gemalt ist, schlecht ausgeführt und die Lage der Wand neben der ehemaligen Küche und Speisekammer nicht eben günstig. Dann brach bereits im Jahre 1500 eine Ueberschwemmung über Mailand herein, wodurch jener Saal beträchtlich unter Wasser gesetzt wurde und das schlechte Mauerwerk, zur Aufnahme von Feuchtigkeit schon geeignet, vollends verdorben ward. Durch diese und andre Umstände war das Bild in der Mitte des XVI. Jahrhunderts bereits ganz verblasst und verschossen. 1652 wurde unter der Gestalt des Heilandes, die Füsse desselben vernichtend, eine Thür durchgebrochen. 1726 ward das Bild durch einen unglückseligen Stümper, Bellotti, unter dem lügenhaften Vorwande eines neu belebenden Firnisses ganz und gar übermalt; 1770 zum zweiten Mal durch einen gewissen Mazza, vor dessen Nichtswürdigkeit nur drei Köpfe gerettet blieben. 1796, als Napoleon die Franzosen über die Alpen führte, gab dieser die gemessenste Ordre zur Schonung des Refektoriums: spätere Generale kehrten sich aber nicht daran, das Refektorium ward zum Pferdestall eingerichtet, später zum Heumagazin und dergl. Gegenwärtig, wo nur noch die schmachvollste Ruine des Bildes vorhanden ist, hat man einen Custode für dasselbe angestellt und Gerüste zur genaueren Betrachtung — weniger von Leonardo's Werk, — als zur Betrachtung seiner traurigen Schicksale und der Frevel, die über dasselbe hingegangen sind, aufgebaut.

Da Leonardo's Original nun so gut wie verloren ist,

so sind sowohl die noch erhaltenen Originalcartons der einzelnen Köpfe, welche Leonardo vor der Ausführung im Grossen entworfen hatte, von der höchsten Wichtigkeit, als auch die Copieen, welche zum Theil bereits von Schülern des Meisters selbst, zum Theil sogar unter seiner unmittelbaren Leitung, für verschiedene andere Orte verfertigt wurden. Jene Cartons sind leicht colorirt und in schwarzer Kreide ausgeführt; der Kopf des Christus befindet sich in der Galerie der Mailänder Brera, 10 Köpfe der Apostel, zum Theil von hinreissender Schönheit, in der Sammlung des Königs von Holland im Haag, drei andere im Privatbesitz in England; mehrere flüchtige Entwürfe befinden sich in der Akademie zu Venedig, eine Originalzeichnung zur ganzen Composition in der königl. Sammlung der Handzeichnungen zu Paris. Unter den zahlreichen mehr oder minder genauen Copien sind vornehmlich die des Marco d'Oggiono, eines Schülers des Leonardo, ausgezeichnet, deren eine in Oel und in der Grösse des Originales, sich früher in der Karthause bei Pavia, gegenwärtig in der Akademie zu London, eine andere sich im Refektorium des Klosters zu Castellazzo, unfern von Mailand, befindet. Nach solchen Mitteln hat man neuerdings versucht, Leonardo's Composition in möglichst würdiger Weise auf's Neue zu reproduciren, wohin ich namentlich den Kupferstich von Raphael Morghen, sowie besonders den Carton des Mailänders Bossi (in der Grösse des Originales) rechnen muss, welcher letztere sich in der Leuchtenberg-schen Galerie zu München befindet und danach von Bossi selbst ein in Oel gemaltes Bild, behufs einer Wiederholung desselben in Mosaik, ausgeführt wurde. Das Mosaik befindet sich zu Wien, in der Ambraser Sammlung. Unter solchen Umständen ist uns immer wenigstens eine allgemeinere Kenntniss von Leonardo's Abendmahl aufbewahrt.

Zunächst sehen wir in demselben die aus früher Vorzeit überlieferte Anordnung beibehalten, dass nemlich die Versammelten an der Hinterseite eines langen und schmalen

Tisches, Christus in der Mitte, sitzen; — jedenfalls die würdigste aller erdenkbaren Darstellungsweisen (falls man nicht geradezu den Begriff eines Mahles aufgiebt, wie z. B. Luca Signorelli, Fiesole u. A. hierin mehr das kirchliche Sakrament dargestellt haben), — überdiess eine Anordnungsweise, die insbesondere für das Refektorium eines Klosters, wo die Mönche ganz in derselben Art umhersitzen und das Bild ihren Tischen gegenüber, ihrer Versammlung sich anschliessend, aber durch höhere Stellung und grösseren Maassstab der Figuren emporragend erblickten, höchst passend ist. Sodann aber sehen wir diese Darstellung, welche die alten Künstler zu einer unerfreulichen Steifheit und Monotonie verführte und welche überhaupt für die Entwickelung einer bewegten Handlung so höchst ungünstig scheint, hier aufs Mannigfaltigste belebt und in geistreichster Durchführung zu einem gegliederten Ganzen geordnet. Den Mittelpunkt bildet die Gestalt Christi, der ruhig und von den andern isolirt dasitzt; die Jünger reihen sich je drei und drei zu einander, so dass sich auf jeder Seite des Heilandes zwei gesonderte Gruppen bilden. Diese vier Gruppen zeigen in ihren allgemeinen Formationen mannigfach entsprechende Motive, einen eigenthümlich harmonischen Rhythmus in ihren Bewegungen, zugleich aber die reichhaltigste Verschiedenheit in ihren Geberden und im Ausdruck der Köpfe; wie die verschiedenen Altersstufen von der zarten Jugend des Johannes bis zum Greisenalter des Simon, so sind auch alle Gemüthsbewegungen von innerlichster Trauer und Bangigkeit bis zum entschiedenen Rachebegehren durchgeführt; hier vornehmlich zeigt sich jenes von Leonardo so sorglich gepflegte Studium der Physiognomik, jenes Vermögen, in den Mienen des Gesichtes und den Bewegungen der Hand ein bestimmtes Wort auszusprechen, in seiner höchsten Meisterschaft.

Es sind die bekannten Worte Christi: „Einer unter euch wird mich verrathen," welche die trauliche Gesellschaft in die lebhafteste Unruhe versetzt haben. Christus selbst

breitet die Hände vor sich und neigt das Haupt, die Augen niedergeschlagen, leis auf die Seite. Jenes zerfetzte zerrissene Stück Papier mit dem Entwurf zum Kopfe Christi, welches in der Galerie der Brera aufbewahrt wird, lässt noch den höchsten Ernst und die göttlichste Milde, den Schmerz um den treulosen Jünger, das bestimmte Vorgefühl des eignen Todes, die heiligste Unterwerfung unter den Willen des Vaters erkennen und giebt eine Ahnung von dem, was der Meister in dem ausgeführten Bilde darzustellen vermochte. Die beiden Gruppen zur Linken Christi sind voll leidenschaftlicher Aufregung, die erste zum Erlöser gewandt, die zweite unter sich sprechend; Schreck, Entsetzen, Argwohn, Zweifel wechseln hier in den mannigfaltigsten Aeusserungen. Auf der rechten Seite herrscht dagegen Stille, leises Flüstern, scheue Beobachtung. Hier sitzt, inmitten der ersten Gruppe, der Verräther, ein verschlossenes scharfes Profil; er blickt hastig forschend zu Christus empor, gleichsam die Worte sprechend: „Bin ichs, Rabbi?" — während er die linke Hand und Christus die rechte, dem Vorgange der Schrift gemäss, der Schüssel, die zwischen ihnen steht, unbemerkt nähern. —

Ich habe bereits geäussert, dass noch eine sehr grosse Unsicherheit über diejenigen Werke, welche von Leonardo erhalten sein sollen, herrscht; und dass bei Weitem das Meiste als Schülerarbeit betrachtet werden muss. Leonardo konnte sich nie genügen, er arbeitete langsam und liess Manches unvollendet, was sich schon durch die langen Unterbrechungen in seiner künstlerischen Thätigkeit hinreichend erklärt. Was er aber an einzelnen Motiven und Conceptionen, wenn auch vielleicht nur flüchtig entworfen hatte, genügte schon um eine ganze Schule zu beschäftigen und ihr den Stempel seines Genius aufzudrücken. Eine ganze Reihe von seinen Erfindungen ist nur durch solche Bilder seiner Schule bekannt. Wir werden im Folgenden nur das Bedeutendste von diesen Dingen erwähnen.

Unter den kleineren Gemälden die Leonardo in Mailand

ausgeführt, werden vornehmlich die Portraits der beiden Geliebten des Lodovico Sforza, der Cecilia Galleroni und der Lucretia Crivelli gerühmt, von denen sich das erste in Mailand, das zweite in Paris befinden soll. Letzteres ist 7. jener ernste, wunderbar reizende Kopf, welcher dort den Namen der belle ferronière führt; bei etwas strenger Behandlung, die noch an die Kunst des XV. Jahrhunderts erinnert, zeichnet sich dies Bild durch ungemein zarte Modellirung aus, ohne doch irgendwie jenen gesuchten Effekt im Helldunkel zu erstreben, der zu den minder erfreulichen Seiten der von Leonardo begründeten Richtung gehört. Die Sammlung der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand 8. besitzt eine Reihe sehr interessanter kleinerer Werke, unter denen die in Oel gemalten Portraits des Lodovico und seiner Gemahlin (diese ebenfalls noch in der früheren, strengeren Weise des Künstlers), vornehmlich aber einige 9. in Pastell entworfene Portraits auszuzeichnen sind; zu diesen gehört das Brustbild einer Dame mit niedergeschlagenen Augen, das voll von hinreissendem Liebreiz und Würde ist. Auch die Halbfigur eines jugendlichen Johan- 10. nes in der Wüste (im Louvre) gehört wohl in die frühere Epoche des Meisters; doch ist hier schon sehr entschiedener Effekt des Helldunkels erstrebt und der Ausdruck schwärmerischer Ekstase zu einer Höhe von sogar schon fast unheimlicher Sentimentalität gesteigert.

Eins der gerühmtesten Bilder Leonardo's, die Carità 11. (eine Mutter mit mehreren Kindern), scheint ebenfalls der Zeit seines Aufenthalts in Mailand anzugehören; es befand sich in der alten Galerie von Cassel und ist erst in neuerer Zeit, wie es scheint, in der königl. Galerie im Haag wieder zum Vorschein gekommen. Es war ursprünglich eine nackte stehende Leda mit den beiden Kindern; eine aus Gründen der Decenz unternommene Uebermalung hatte sie zur Caritas umgeschaffen*).

*) v. Rumohr (Drei Reisen in Italien, S. 70) sagt über dies Bild Folgendes: „Deutlich erkenne ich in meiner noch sehr lebhaften Erin-

Ausserdem besitzt Mailand und die Umgegend noch verschiedene vorzügliche Originalgemälde Leonardo's, sowie zahlreiche, meist von seinen Schülern gearbeitete Copien derselben Gegenstände, welche gleichfalls noch zur Bezeich-
12. nung seiner Thätigkeit in Mailand anzuführen sind. Dahin gehört besonders eine Madonna mit dem Kinde, früher im Hause Araciel zu Mailand befindlich. Maria hält hier das Kind mit beiden Händen, das ihr Kinn fasst, wie um sie zu küssen, doch das Gesicht zum Beschauer wendet; auch Maria blickt mit geneigtem Haupte den Beschauer an. Das Ganze ist von höchst liebreizendem Ausdrucke und
13. von schöner Vollendung. — Ebenso auch das Brustbild einer Mater dolorosa, höchst grossartig, edel und von der gefühltesten Ausführung*).

---

nerung dieses Bildes darin den Schüler des Verocchio, den Genossen des Lorenzo di Credi, dessen Kindern die da noch sehr ähnlich waren. Nur mehr Verstand in allen Theilen, mehr Tiefe im Charakter und im Ausdrucke. In den Zügen der Mutter, und von den drei Kindern, besonders des kleineren auf ihrem Arme, lag, ich weiss nicht welcher tiefe Gram, welche unbeherrschte Sehnsucht. Man nannte das Bild die Carità. — Unter diesem Namen sind ähnliche Gruppen in späterer Zeit sehr häufig von den Italienern dargestellt worden; doch stets in dem Sinne mütterlichen Entzückens an einer munter um sie her aufblühenden Nachkommenschaft. Hier aber scheint Leonardo nicht diese näher liegende Vorstellung verfolgt zu haben; auch lag es in seiner Art über das Nächste hinauszugehen. Entweder mag er auf das verlorne Paradies haben anspielen, daher Kummer und Sorgen und ein sehnsüchtiges, unbefriedigtes Verlangen ausdrücken wollen, oder es lag ihm sonst irgend ein mystisches Wesen im Sinne, wozu denen der Schlüssel gefehlt, welche in späterer Zeit seinen Gegenstand wieder aufgenommen haben. . . . Es liegt mir deutlich im Gedächtniss, dass Leonardo dieses Bild in Oel gemalt hatte. Sowohl desshalb, als auch, weil Vasari des Bildes nicht erwähnt, halte ich es für eine Arbeit seiner mailändischen Zeit. Der violett schmutzige Localton der Carnation stimmt überein mit den Bildnissen des Lodovico Sforza und seiner Gemahlin, welche in der Galerie der Ambrosiana zu Mailand aufgestellt sind." — Vgl. eine Notiz Passavants, Kunstbl. 1844, S. 118.

*) Ueber beide Compositionen s. Fumagalli a. a. O.

Mehrfach ist in dieser Gegend die Composition einer 14. heiligen Familie (la vierge au basrelief) verbreitet, deren Original sich, wie es scheint, in England befindet: Maria, welche das Christuskind zur Rechten auf ihrem Schoosse hält und den mit gefalteten Händen hinknieenden kleinen Johannes umfasst, der von Christus freundlich uud segnend geliebkost wird. Rechts im Hintergrunde steht Joseph, mit kreuzweis über einander geschlagenen Armen, ein alter Kopf mit einer fast an Caricatur gränzenden Sorgfalt der Ausführung und des Ausdruckes der Freude; zur linken Zacharias*). — Eine ähnliche Composition ist in der Ga- 15. lerie der Eremitage zu Petersburg, doch fehlt hier der kleine Johannes und an der Stelle des Zacharias erblickt man die Gestalt der heil. Katharina. Das letztere Bild entstand erst 1513, bei dem spätern Aufenthalt Leonardo's in Rom.

§. 161. Nach der Eroberung Mailands im J. 1499 begab sich Leonardo nach seiner Vaterstadt Florenz zurück und hielt sich dort eine Reihe von Jahren auf. In diese Zeit fallen wiederum einige bedeutende Werke des Meisters. Das erste von diesen, unmittelbar nach Leonardo's Ankunft gearbeitet, ist ein Carton der heil. Familie (der Carton der heil. Anna 1. genannt), welcher, als er öffentlich ausgestellt wurde, ganz Florenz zur Bewunderung hinriss. Maria hält das Kind auf dem Schoosse, welches sich gegen den kleinen Johannes wendet; die neben ihr sitzende heil. Anna schaut voll Seligkeit die Maria an und deutet mit einem Finger nach oben, um den himmlischen Ursprung des Christuskindes anzudeuten. Hier ist die Anmuth des Knaben, der holde Ernst der Grossmutter, vor allem aber die süsse Bescheidenheit und Demuth in dem Kopfe der Maria bewunderungswürdig ausgedrückt. Der Originalcarton, äusserst sauber in schwarzer Kreide ausgeführt, befindet sich wohlerhalten in der

*) Passavant, Kunstreise. S. 111. — Gest. von Forster 1385. (Bei Fumagalli wird ein Exemplar dieser Composition, in der Mailänder Brera, dem Cesare da Sesto zugeschrieben.)

2. k. Akademie von London. — Schulbilder nach dieser oder einer andern, ähnlichen Composition sind mehrfach vorhanden, das Vorzüglichste, welches gewöhnlich, obwohl mit Unrecht, Leonardo selbst zugeschrieben wird, im Louvre zu Paris. Hier sitzt die heil. Jungfrau auf dem Schoosse der heiligen Anna, ein scherzhaftes und bei einer heiligen Scene auf dem ersten Anblick befremdliches Motiv, welches die Sinnesweise Leonardo's etwa mit derjenigen Correggio's innerlich verwandt erscheinen liesse. Der bekannte zarte Typus seines weiblichen Idealkopfes, von schmalem Kinn und mit jenem anmuthvollen Lächeln, welches hie und da selbst an den Ausdruck des Buhlerischen streift, ist hier schon etwas manierirt wiedergegeben, während derselbe im Originalcarton rein, ursprünglich und mit seelenvollem Adel zu Tage tritt.

3. Ein zweiter grösserer Carton, den Leonardo in Florenz arbeitete und der wiederum als eins der höchsten Meisterwerke neuerer Kunst geschildert wird, hat das Schicksal seiner Bronzestatue und seines Abendmahls getheilt. Diesen Carton fertigte Leonardo im Jahre 1503 und 1504 im Auftrage des Staats und im Wettkampfe mit Michelangelo, indem danach Gemälde für den Justizpallast (Palazzo vecchio) von Florenz ausgeführt werden sollten. Leonardo stellte den Sieg der Florentiner über Niccolò Picinino, General des Herzogs Philipp Maria Visconti von Mailand, der im J. 1440 bei Anghiari in Toscana erfochten wurde, dar, Michelangelo eine Scene aus den pisanischen Feldzügen. Michelangelo wählte den ersten Beginn des Treffens, Leonardo den letzten, noch zweifelhaften Moment des Sieges. Als die Cartons aufgestellt waren, strömten von allen Seiten die jüngern Künstler zusammen, um an diesen kunstreichen und höchst vollendeten Werken ihre Studien zu machen, so dass, wie es scheint, gerade diese Gegenstände vom entschiedensten Einfluss auf die vollständige Entwickelung der neuen Kunst gewesen sind. Beide Cartons sind verloren; nach dem des Leonardo hatte Rubens,

der ihn noch sah, eine Gruppe von vier Reitern, welche um eine Standarte kämpfen, gezeichnet; Edelingk hat dieselbe in Kupfer gestochen. Dies Ueberbleibsel des reichen und grossartigen Werkes reicht gerade hin, um uns dessen Verlust aufs Schmerzlichste bedauern zu lassen*).

Unter andre Arbeiten, die Leonardo in Florenz ausführte, gehört zuerst eine grosse Anbetung der Könige in der Galerie der Uffizien daselbst, die jedoch ebenfalls nur Carton zu nennen ist, da nur die leichte braune Untermalung, welche vornehmlich die Schattenwirkung des Ganzen andeuten sollte, fertig geworden ist, — eine reiche und schön geordnete Composition, in welcher die allgemeine Aufregung, Anbetung, selbst Erschütterung auf eine ganz neue, meisterhafte Weise zum Hauptmotiv gemacht ist. Sodann einige Portraits, vornehmlich das einer Frau, welche Vasari als eine „göttliche Erscheinung“ bezeichnet, der Mona Lisa, Gemahlin des Giocondo, eines Freundes des Leonardo. Letzteres ist im Pariser Museum, ein Bild von ausserordentlichem Liebreiz und von zartester Vollendung; Leonardo hat daran in einem Zeitraum von vier Jahren gearbeitet und gab es endlich doch als ein unvollendetes Werk ab. Selbst in seinem jetzigen durchaus verdorbenen Zustande übt dieser wunderbare Kopf der reifsten südlichen Schönheit auf dem duftigen Hintergrunde einer steilen Gebirgslandschaft, trotz des wiederum etwas verfänglich sentimentalen Ausdruckes, einen eigenthümlichen Zauber aus. Von höchster und reinster Grazie sind die Hände der Dame. Mehrere Copien desselben Bildes befinden sich in anderen Galerieen, z. B. in München. Auch setzt man in diese Zeit das Portrait eines vornehmen alten Mannes, welches sich

4\. 5. 6.

*) Die urkundlichen Auszüge bei Gaye, Cartegg. II., S. 87 u. f. beweisen, dass auch die Ausführung in Fresco im grossen Saale des Palazzo vecchio schon stückweise begonnen war und dass Leonardo dabei von den Malern Rafaello d'Antonio di Biagio und Ferrando dem Spanier unterstützt wurde. Das Wenige was er vollendete, war noch 1513 sichtbar.

in der Dresdner Galerie befindet und den Giangiacomo Triulzi, Feldmarschall König Ludwig's XII. von Frankreich vorstellen, — nach anderer Meinung jedoch eher von der Hand des jüngern Holbein herrühren und einen Goldarbeiter Namens Morett vorstellen soll. Auf dieses merkwürdige Zusammentreffen mit Holbein, welches nicht das einzige ist, werden 7. wir später wieder zurückkommen. Das Portrait einer schönen Frau mit einem Kinde, in der Galerie zu Pommersfelden gehört ebenfalls hieher.

Nachdem Leonardo eine Reihe von Jahren als Ingenieur und Polytechniker hauptsächlich in Oberitalien gelebt, trat er im Jahre 1513 eine Reise nach Rom an, soll sich dort jedoch nicht lange Zeit aufgehalten haben. In diese Zeit 8. setzt man ein Madonnenbild, welches sich in einem der oberen Corridore des dortigen Klosters S. Onofrio, auf die Wand gemalt, befindet. Das Bild ist auf Goldgrund. Die Madonna, eine Blume haltend, ist in schöner Bewegung, in trefflicher Entwickelung der edelsten Gestalt, mit ungemein zartem Liebreize des Gesichtes dargestellt; das Kind jedoch hat, trotz der anmuthigen Bewegung (es greift mit der Linken nach der Blume und segnet mit der Rechten), noch etwas Hartes und Schweres, so dass ich das Bild in eine frühere Epoche des Künstlers setzen möchte, woraus denn freilich ein früherer Besuch Leonardo's in Rom, der an sich auch nicht eben unwahrscheinlich ist, folgen würde*).

Ausserdem befindet sich noch eins der schönsten Ge- 9. mälde Leonardo's in Rom, und zwar in der Galerie des Palastes Sciarra, es enthält zwei weibliche Halbfiguren, welche den Namen der Bescheidenheit (Modestia) und der Eitelkeit (Vanitas) führen. Jene, die einen Schleier über den Kopf trägt, zeigt ein reizend wunderbares, edles Profil

*) Nach Passavant's Vermuthung schon im Jahre 1482. — S. d'Agincourt a. a. O. Taf. 174. — Vgl. eine Notiz von v. Reumont, Kunstbl. 1837, No. 66.

von klarem und offenem Ausdrucke; sie winkt die Schwester zu sich, welche in zierlichem Schmucke, süss und verführerisch vor sich hinlächelnd, dem Beschauer gegenüber steht. Das Bild ist voll eigenthümlicher Kraft in den Farben, wunderbar vollendet, und nur leider etwas nachgedunkelt.*) — Von der grössten Vollendung ist auch die einzeln stehende Halbfigur einer Eitelkeit — mit entblösster Brust und Blumen in den Händen — früher in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel**), jetzt wohl im Haag. 10.

Eine andre, ebenfalls sehr schöne Composition, nicht von Leonardo's eigener Hand, sondern von Luini ausgeführt, welche Christus in der Mitte von vier Schriftgelehrten darstellt (ebenfalls halbe Figuren) ist aus der Galerie des Pallastes Aldobrandini zu Rom neuerdings in die National-Galerie von London versetzt worden***). Christus erscheint hier als ein Jüngling von grosser Schönheit, Milde und Tiefe des Ausdruckes; eben so sind auch die Köpfe der Schriftgelehrten voller Leben und Charakter. Von diesem Bilde kommen wiederum mehrere alte Copien vor; eine der schönsten im Pallast Spada zu Rom. 11.

Im Jahre 1516 ward Leonardo an den Hof des Königs Franz I. nach Frankreich berufen. Es ist ungewiss, ob die Compositionen einiger im Louvre befindlichen (vorgeblichen) Gemälde Leonardo's erst in diese, oder vielleicht, wie die schon erwähnten, in eine frühere Zeit fallen. Dahin gehört namentlich die schöne heilige Familie, welche unter dem Namen der Vierge aux rochers bekannt ist: Maria, in einer romantischen Feldschlucht knieend, vor ihr das Christuskind, von einem Engel gehalten, und der kleine Johannes, 12.

---

*) Fumagalli a. a. O. schreibt das Bild dem Luini zu. Nach Rumohr ist es von Salai unter der Theilnahme des Meisters gemalt (drei Reisen, S. 316), nach Passavant von Luini.

**) Passavant, Kunstreise, S. 393.

***) Passavant, a. a. O. S. 13. 13. — Fumagalli, a. a. O. — Waagen, England I., S. 184.

anbetend und von der Maria umfasst, — ein Bild von holdseligem idyllischem Charakter, leider jedoch mannigfach beschädigt. Die etwas schwache und harte Ausführung lässt es übrigens nicht wohl zu, das Werk für das Original zu
13. halten. — Eine andere heil. Familie, in welcher der Erzengel Michael dem Christuskinde die Wage des Weltgerichtes darreicht (die sog. vierge aux balances), eine ungleich schwächere Composition, ist wahrscheinlich von Marco d'Oggione
14. ausgeführt; das sog. Bild Carl's VIII. von Ant. Beltraffio;
15. ein sitzender Bacchus in einer Landschaft (ursprünglich vielleicht ein h. Johannes) von irgend einem andern Schüler.
16. Eine kleine Madonna mit den beiden Kindern hat mit Leonardo vollends gar nichts gemein, sondern rührt wahr-
17. scheinlich von Perino del Vaga her. — Ein jugendlicher Christus, segnend, von süssestem Ausdruck, in der Galerie Borghese zu Rom, ist ein gutes mailändisches Schulbild*).

Im Jahre 1519 starb Leonardo in St. Cloud. Die rührende Erzählung von seinem Hinschied in den Armen des Königs, bei Vasari, ist erdichtet.

§. 162. Ehe ich zu Leonardo's Schülern, die er in der Mailänder Akademie gebildet, übergehe, muss ich noch einige Künstler nennen, welche eigentlich der vorigen Periode angehören, auf deren Ausbildung er jedoch von entschiedenem Einfluss gewesen ist. Der eine von diesen ist sein Nebenbuhler in seiner früheren florentinischen Zeit, Pier di Cosimo, Schüler des oben genannten Cosimo Rosselli. Es zeigt sich in den Hauptbildern dieses Künstlers allerdings ein gewisses Bestreben, in technischen Beziehungen sich mit Leonardo zu messen, was namentlich im Helldunkel hie und da glückliche Erfolge gehabt hat; aber es fehlt dem Piero fast durchweg jener innere Adel, der das grösste Verdienst in Leonardo's Werken ist. Haupt-

---

*) Ueber diese und andere Bilder und deren Ansprüche auf Echtheit vgl. in der dtschen Uebers. des Vasari, Bd. III., Abth. I., Seite 45 u. f. die Beiträge Passavant's.

bilder des Pier di Cosimo befinden sich namentlich zu Florenz; ein Altarbild im Findelhause (agli innocenti) — jetzt 1.
in der kleinen Galerie dieser Anstalt aufbewahrt, und ein andres in der Galerie der Uffizien; eine Krönung Mariä im 2.
Louvre. Uebrigens wird dieser Künstler als ein seltsamer, düsteren Phantasieen hingegebener Mensch geschildert und ein eigen phantastischer Zug ist häufig auch seinen Werken eigen, besonders den kleineren Tafeln, welche die Geschichte des Perseus darstellen und sich ebenfalls in der Galerie 3.
der Uffizien befinden. Sehr ausgezeichnet sind insgemein die eigenthümlichen landschaftlichen Gründe seiner Gemälde. — Den genannten Bildern ist noch das treffliche 4.
Gemälde von Piero im Berliner Museum zuzuzählen, welches eine liegende Venus, mit Amor scherzend, und im Hintergrunde den schlafenden Mars darstellt; auch durch dies Bild geht derselbe phantastische Zug, der aber hier mit einer zarten, im Einzelnen selbst reizvollen Durchführung verbunden ist.

Sodann ist Lorenzo di Credi (st. nach 1536) zu nennen, der gleichzeitig mit Leonardo die Schule des Andrea Verocchio besuchte, jedoch weniger der Weise des Meisters, als dem Mitschüler folgte. Er hat Bilder des letzteren aufs Glücklichste copirt; in eigenen Darstellungen hielt er sich gewöhnlich in dem engen Kreise schlichter und stiller Madonnenbilder und heiliger Familien, die er auf einfach anmuthige Weise, zuweilen auch mit Anklängen an die Weise des Perugino, in klarer, lichter Färbung und dabei in abgeschlossener Vollendung zu malen wusste. Treffliche Bilder von ihm sieht man in der Galerie der Uffizien zu 5.
Florenz, unter denen zwei schöne Rundbilder der Madonna, die das Kind anbetet, zu bemerken sind; vornehmlich aber drei Bilder mit kleineren Figuren, — Maria und Johannes; Christus als Gärtner und Magdalena; die Samariterin am Brunnen, — alle voll des innigsten Gefühles, von trefflichem Colorit und überaus zarter Ausführung. Lorenzo's Haupt-

6. werk ist eine Geburt Christi in der Akademie von Florenz, ein Bild von grösseren Dimensionen und in glücklicher Verbindung der Weise des Perugino mit dem freieren Sinn
7. der Florentiner. Im Dom von Pistoja eine reizvolle Madonna mit zwei Heiligen, der Hintergrund Architektur,
8. Blumen und Landschaft. — Unter den auswärtigen Galerieen besitzt vornehmlich das Berliner Museum mehrere gute
9. Bilder dieses Künstlers. Auch eine heil. Familie im Louvre gehört zu seinen besten Arbeiten.

Schüler und glücklicher Nachahmer des Lorenzo di Credi
10. war Giovanni Antonio Sogliani. Einige Madonnenbilder von anziehend mildem Charakter in der Florentiner
11. Akademie. Eine treffliche Copie von Lorenzo's Geburt Christi im Berliner Museum.

Noch möge hier ein minder bedeutender Künstler, Giuliano Bugiardini, angeführt werden, der zumeist ebenfalls als Nachahmer des Leonardo auftrat, doch nur
12. einen schwach gemüthlichen Ausdruck erreichte. Bilder von ihm u. a. in der Pinakothek von Bologna und im Museum von Berlin.

§. 163. In den eigentlichen Schülern Leonardo's wiederholt sich die Eigenthümlichkeit des Meisters in mannigfacher, durch die verschiedenen Individualitäten bedingter Weise. Wenn auch keiner von ihnen die Grösse des Meisters erreicht, so geht doch durch die gesammte Schule der Zug einer eigenthümlichen Liebenswürdigkeit und Reinheit, welche ein Spiegel von dem edlen Gemüthe des Meisters zu sein und welche es vornehmlich verhütet zu haben scheint, dass diese Schule nicht auch wie fast alle übrigen, die von den grossen Meistern jener Zeit gestiftet wurden, zu schnell in eine inhaltlose, auf äusseren Formenprunk gerichtete Manier verfallen ist. Die Hauptwerke von Leonardo's Schülern findet man in Mailand, vornehmlich in der dortigen Galerie der Brera, beisammen, unter denen die aus aufgehobenen Klöstern in diese Galerie versetzten Fresko-

malereien die wichtigsten sind*). Die bedeutendern und bekanntern Schüler sind folgende:

Voran steht Bernardino Luini (oder von Luvino, einem Flecken am Lago maggiore), ein Meister, dessen Trefflichkeit lange Zeit nicht genügend gewürdigt worden ist. Es scheint zwar, dass er sich nur selten zu der eigenthümlichen Grösse und Freiheit des Leonardo erhebt; aber er hat dafür einen unerschöpflichen Fond von Naivetät und Liebreiz, von Heiterkeit und Innigkeit, von Anmuth und Gemüth, welche dem Beschauer nicht minder die edelste Befriedigung gewähren. Jener Hauch von Schönheit und Adel, welcher den bedeutendern Werken der raphaelischen Zeit durchweg eigen ist, hat hier ein nur bedingtes Talent zu Schöpfungen befähigt, welche oft dem Herrlichsten ebenbürtig erscheinen. Insbesondere ist Leonardo's Geist in solchem Maasse auf Bernardino übergegangen, dass des letzteren Bilder es namentlich sind, die man unter den Arbeiten der Schule (wie oben bemerkt) häufig für Werke des Leonardo hielt. So war es z. B. lange Zeit mit dem 1. wunderreizenden Brustbilde eines Johannesknaben, der mit dem Lamme spielt, in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, der Fall; so auch mit jenem zarten 2. Bilde der Herodias in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Ebenso muss ich hieher ein noch bedeutenderes, ausserordentlich schönes Gemälde rechnen, eine Madonna zwischen 3. der heil. Katharina und Barbara, halbe Figuren, welches sich in der Galerie Esterhazy zu Wien befindet und noch immer Leonardo's Namen trägt. Gewichtige Stimmen nennen 4. selbst jene unter Leonardo's Namen berühmten Compositionen der Eitelkeit und Bescheidenheit, des Christus unter den Schriftgelehrten u. a. m. als nicht bloss von Luini gemalt, sondern auch als seine Erfindungen. Seine Hand unterscheidet sich sonst von der des Meisters kenntlich

*) Vgl. I. D. Passavant: Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei, im Kunstbl. 1838, No. 69 u. f.

genug durch die ungleich geringere Schärfe der Durchführung, namentlich der Modellirung, so wie durch eine grössere Allgemeinheit des Ausdruckes, welcher neben dem Typus des Leonardo bisweilen das Studium raphaelischer Ideale erkennen lässt. Die Farbe ist blühend, selbst in den Fresken, dagegen scheint Luini das Geheimniss harmonischer Composition nicht ergründet zu haben. — Mailand ist reich
5. an Werken Luini's; die ambrosianische Bibliothek, die Galerie der Brera, die Privatsammlungen besitzen einen Schatz
6. anmuthvoller Staffeleigemälde. Im Dom von Como befinden sich, ausser einem trefflichen Altarblatt, zwei Temperabilder auf Leinwand, eine Anbetung der Hirten und eine Anbetung der Könige mit einzelnen Gestalten von hinreissender jugendlicher Schönheit; Anderes a. a. O. — Am bedeutendsten aber erscheint Luini in seinen Fresken. Frühere Werke dieser Art enthalten noch häufig etwas jugendlich Schüchternes und Befangenes; zu diesen gehört der grösste Theil der Fresken, welche aus eingegangenen
7. Kirchen in die Sammlung der Brera gekommen sind: die Darstellungen aus dem Leben der Maria, aus der Kirche della Pace stammend, und die aus dem Kloster della Pelucca. Letztere stellen meist mythische und ähnliche Gegenstände classischen Inhalts dar, sie sind in einer mehr decorativen, aber eigenthümlichen sinnigen Weise behandelt.
8. Noch vorzüglicher sind die Fresken aus Ovids Metamorphosen, welche jetzt im Hause Silva zu Mailand aufbewahrt werden. In den späteren Fresken Luini's entwik-
9. kelt sich dagegen eine reife und edle Männlichkeit. Hieher gehört zunächst ein höchst treffliches Werk, Maria auf dem Throne, von Heiligen umgeben, vom Jahre 1521, aus der Kirche der Brera ebenfalls in die dortige Galerie gebracht.
10. Sodann die zahlreichen Arbeiten im Monastero maggiore (S. Maurizio) zu Mailand, wo vornehmlich die Altarwand der inneren Kirche (mit Ausnahme des älteren Altarbildes) und eine Kapelle von ihm ausgemalt sind. Hier sieht man die schönsten Gestalten weiblicher Heiligen, die würdigsten

Christusköpfe, die reizendsten Engelknaben dargestellt; Alles, von der braun in braun gemalten Brüstung über dem Fussboden an bis zum Gewölbe ist hier mit den herrlichsten Fresken bedeckt und das Auge kann sich an dem verschwenderischen Reichthum dieser Phantasie nicht satt sehen. Auch andre Mailändische Kirchen haben einzelne 11. Fresken von Luini aufzuweisen, wie sich z. B. ein schönes Altarbild in S. Maria del Carmine (in einer verlassenen Kapelle), ein anderes in S. Giorgio al Palazzo befindet. U. s. w. — 12. Noch bedeutender sind seine zahlreichen Frescobilder im 13. Franziskanerkloster degli Angeli zu Lugano, um das Jahr 1529 gemalt, welche wiederum den grössten, unerschöpflichsten Reichthum einer höchst liebenswürdigen Phantasie darthun. An der Hinterwand über dem Choreingang sieht man eine grosse Kreuzigung Christi von etwa 140 Figuren, worunter die Gruppe um die wie eine Leiche hinsinkende Maria, die schöne Gestalt des gläubigen Hauptmanns, die den Mantel zertheilenden Soldaten, die ekstatisch knieende Magdalena sich vorzüglich auszeichnen; die höchste Höhe erreicht der Maler in der Gestalt des Johannes, dessen Geberde und Ausdruck lauter edle Begeisterung und Vertrauen ist. Einzelne Figuren von entsprechendem Werth sind an verschiedenen Pfeilern und Mauern der Kirche noch erhalten; eine überaus anmuthvolle Madonna in einer Lünette über der Thür des Refektoriums; in demselben ein Abendmal, welches mit dem des Leonardo viele Aehnlichkeit hat, aber nicht als eine Copie desselben (vielleicht auch nicht als Luini's Arbeit) zu betrachten ist. Nicht minder ausge- 14. zeichnet sind die Fresken, welche Luini in der Kirche zu Saronno um das Jahr 1530*) ausführte und wo er in einer Reihefolge von Gemälden das Leben der heil. Jungfrau darstellte. Bei der tiefsten Innigkeit des Gemüthes entfaltet sich hier das Leben in heiterster Pracht; vorzüglich reich in der Erfindung, edel im Styl und zart gefühlt, zugleich

*) Ueber das Jahr s. v. Rumohr, Drei Reisen etc. S. 309.

am besten erhalten, ist hier die Anbetung der Könige. — Aurelio Luini, der Sohn des Bernardino, steht dem Vater beträchtlich nach; er erscheint zumeist als ein un-
15. erfreulicher Manierist. Sein Martyrthum des heil. Vincentius in der Brera zu Mailand giebt hievon ein genügendes Zeugniss; es ist ein grosses Frescobild und nur interessant durch den Umstand, dass es einen wohlgelungenen Versuch, Frescomalereien auf Leinwand zu übertragen, zeigt.

Marco d'Oggione (Uggione, Uglone, schon 1490 in Leonardo's Scule, gest. 1530). Ein tüchtiger Arbeiter im Style des Leonardo, doch ohne die Kraft des Meisters und ohne jene hinreissende Holdseligkeit und tiefere Anmuth des B. Luini; in technischer Beziehung besonders durch
16. einen gewissen kälteren Farbenton unterschieden. Seine Fresken in der Brera (aus S. M. della Pace stammend) sind nicht bedeutend, meist unruhig in der Composition, und
17. im Einzelnen kleinlich. Unter seinen Staffeleigemälden finden sich dagegen einige von schönem, ruhigem Adel, wie namentlich das Bild der drei Erzengel (in der Brera) in der Zeichnung der Gestalten und dem zarten Ausdruck der Ge-
18. sichter sehr bemerkenswerth ist. — Eine gute heil. Familie im Louvre; ein Altarblatt in S. Eufemia zu Mailand. — Seiner Copieen von Leonardo's Abendmahl ist bereits gedacht worden.

Andrea Salaino (Salai). Aehnlich wie der vorige,
19. doch etwas freier, kräftiger und wärmer im Colorit. Eins seiner Hauptbilder, in der Brera, ist eine Maria mit dem Kinde, dem Petrus die Schlüssel reicht; dahinter steht Paulus; in der Composition minder bedeutend, zeichnet sich das Bild durch leichtere Bewegung, nach Art des Leo-
20. nardo, aus. Vornehmlich beachtenswerh ist von ihm eine Ausführung jenes Cartons der heiligen Anna von Leonardo, ebenfalls in der Brera befindlich. Die Carnation hat bei Salaino meist einen röthlich warmen, durchscheinenden Ton.

Giovan Antonio Beltraffio 1467—1516. Eine vor-

herrschende Milde charakterisirt diesen Künstler, dessen Zeichnung jedoch zumeist noch etwas Befangenes, etwas Trockenes hat, was auf ein gewisses Verhältniss zu der älteren mailändischen Schule hinzudeuten scheint. Sein 21. Hauptwerk, jetzt im Louvre, ist ein Altargemälde, welches er 1500 für die Kirche S. M. della Misericordia zu Bologna malte: Maria mit dem Kinde zwischen Johannes dem Täufer und Sebastian, nebst knieenden Donatoren. Letztere sind vorzüglich schön, der Sebastian höchst schlicht und edel, die Madonna dagegen etwas bedrückt. Im Berliner 22. Museum befindet sich von ihm eine heilige Barbara, eine Gestalt voll eigenthümlich grossartiger statuarischer Würde.

Francesco Melzi, geb. 1491, ein edler Mailänder (wie auch der vorige) und dem Leonardo befreundet. Seine Gemälde, deren man jedoch nur wenige kennt, sollen der Weise des Leonardo sehr verwandt sein und auch sie häufig für die des Meisters gelten. Im Schlosse von Vaprio 23. (Besitzung der Melzi), befindet sich das colossale Frescobild einer Madonna mit dem Kinde, ein eigenthümlich grandioses Werk, von trefflichster Ausführung, welches wahrscheinlich von seiner Hand herrührt. Im Berliner 24. Museum trägt das höchst reizvolle Bild einer Pomona mit dem Vertumnus, welcher früher für Leonardo galt, gegenwärtig den Namen des Francesco. Vertumnus (in Gestalt eines alten Weibes) ist roh übermalt; Pomona dagegen wohl erhalten und das schönste Beispiel eines in dieser Schule öfter vorkommenden Motives.

Cesare da Sesto. Ein bedeutender Künstler, der in späterer Zeit in Raphaels Umgebung zu Rom arbeitete und mit diesem Meister in ein freundschaftliches Verhältniss trat. In früheren Werken erscheint er anziehend und dem Leonardo an Gründlichkeit und Vollendung näher verwandt als irgend ein anderer Schüler; in späteren zeigt er einzelne Eigenthümlichkeiten der römischen Schule, welche sich indess mit denen der mailändischen nicht eigentlich organisch

25. verbinden. Zu jenen gehört ein jugendlicher Christuskopf in der Ambrosiana zu Mailand, von höchst zartem und 26. naivem Ausdrucke, schön und einfach gemalt. Ebenso eine schöne Taufe Christi im Hause des Duca Scotti zu Mailand, ein treffliches Bild mit einer reichen, sehr ausführlichen Landschaft. (Letztere ist von der Hand des Landschaftmalers Bernazzano, welcher in ähnlicher Weise 27. öfters gemeinschaftlich mit Cesare malte). Die Galerie Manfrini zu Venedig besitzt von ihm zwei Madonnen, welche den beiden verschiedenen Richtungen angehören und in dieser Rücksicht interessante Vergleichungspunkte 28. darbieten. Eine grosse Altartafel, welche die Madonna mit S. Rochus u. a. Heiligen darstellt und bereits raphaelische Reminiscenzen erkennen lässt, befindet sich beim Duca 29. Melzi in Mailand; andere Bilder im Belvedere zu Wien, 30. u. s. f. Eins der grössten Bilder aus Cesare's späterer Zeit ist eine figurenreiche Anbetung der Könige im borbonischen Museum von Neapel. Hier ist die Madonna mit dem Kinde noch ganz in der Weise des Leonardo, Anderes ganz in der des Raphael gehalten, die Composition aber ist bei liebevollster und im Einzelnen sehr schöner Durchführung doch überladen und zeigt bereits jene manieristische Ausartung, die bald bei Raphaels Schülern einriss.

31. Gaudenzio Vinci aus Novara*). Altargemälde zu

*) Schorn, im Tübinger Kunstblatt 1823, S. 2. — Mir ist leider kein Bild des Gaudenzio aus eigner Anschauung bekannt; doch möchte es hier wohl am Orte sein, auf ein vorzügliches Gemälde aufmerksam zu machen, welches diesem Meister vielleicht angehören könnte. Es befindet sich im Palast Manfrini zu Venedig, dort als Perugino (früher, wie es scheint, als Bernardino Luini) benannt und mit der Jahrzahl 1500 bezeichnet. Es stellt die Fusswaschung Christi dar und hat eine schöne feierliche Anordnung; die Apostel stehen einfach nebeneinander; vorn, zur Linken, sitzt Petrus über dem Waschbecken, zur Rechten kniet Christus, hinter ihm Johannes mit dem Handtuch. Der Faltenwurf ist zum Theil peruginesk, zum Theil mit

Arona, am Lago maggiore, welches sich durch den Adel der Gestalten und sinnvollen Ausdruck vortheilhaft auszeichnet. Es neigt sich übrigens bedeutend zu der Weise des Perugino und Francia.

Andere Schulgenossen, von welchen wenig Sicheres und Bedeutendes vorhanden, waren Pietro Riccio (Gianpedrino? — eine h. Catharina zwischen zwei Rädern, im Berliner Museum); Girolamo Alibrando aus Messina; Bernardino Fassolo aus Pavia; endlich Bernardo Zenale, Schüler des ältern Vicenzo Civerchio, der sich später so an Leonardo's Weise anschloss, dass eine Madonna mit Engeln, von seiner Hand, jetzt in der Brera, lange für dessen Werk gelten konnte. 32. 33.

§. 164. Ein andrer Mailänder jener Zeit ist Gaudenzio Ferrari, eigentlich ein Piemontese aus Valduggia (1484—1549)*). Dieser Künstler gehört nicht unter Leonardo's eigentliche Schüler: er scheint aus jener älteren Mailänder Schule, von der ich bereits gesprochen habe, und die sich bis zum Anfange des Jahrhunderts erhielt, hervorgegangen zu sein; eine Zeit lang war er auch in Perugino's Werkstätte beschäftigt; doch ist eine Einwirkung des Leonardo auch auf ihn nicht zu verkennen. Später arbeitete er in Raphaels Schule zu Rom, und nahm Manches auch aus dieser Schule an. Bei der Vereinigung sò verschiedenartiger Richtungen ist ihm zugleich ein gewisser phantastischer Zug eigen, der ihn bestimmt von seinen Zeitgenossen unterscheidet und, wenn er gleich nicht immer von Manier frei erscheint, doch wiederum zu eigenthüm-

---

Motiven der älteren venezianischen Schule; in den Köpfen wechseln die Motive der umbrischen, der venezianischen Schule und der des Leonardo (oder vielmehr des B. Luini); ein jugendlicher Kopf namentlich ist ganz in der anmuthvollen Weise des Luini gemalt.

*) Vgl. *Le opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari, dis. ed inc. da Silvestro Pianazzi, dir. e descr. da G. Bordiga. Milano* 1835.

lichen Schönheiten Veranlassung gegeben hat. — Gaudenzio ist einer der fruchtbarsten Maler seiner Zeit gewesen und hat namentlich eine Menge von Fresken hinterlassen, welche in Betreff des frischen, blühenden Colorites kaum denjenigen des Luini nachstehen und der jetzigen Frescomalerei mannigfach als Muster dienen könnten. Auch seine Oelgemälde zeichnen sich meist durch Tiefe und Klarheit (nicht aber durch Harmonie) der Farbe, und ausserdem durch seelenvollen Ausdruck, eine oft sehr schöne Lebendigkeit und eine reiche Fülle der Darstellung aus, wenn ihm auch jene höhere Gemessenheit der grossen Meister 1. fehlt. Ein früheres Werk von grösstem Werthe, welches eine ähnliche Verwandtschaft des Meisters zu Leonardo zeigt, wie etwa die Arbeiten seines Landsmannes Soddoma (von Vercelli), befindet sich in der königl. Galerie zu Turin; 2. es stellt die Klage über den todten Christus dar. Ein Altarblatt von 1524 in der neuen Sakristei des Domes von 3. Novara, ein Martyrium der h. Catharina in der Brera (grandios und höchst lebendig, ein Werk freister Meisterschaft), 4. eine Heimsuchung Mariä in der Solly'schen Sammlung zu 5. London, und eine überaus liebliche Madonna mit Engeln und Heiligen unter einem Orangenbaum, im Chor von S. Cristoforo zu Vercelli gehören ebenfalls zu seinen besten 6. Staffeleibildern; dagegen sind zwei Temperagemälde im Dom von Como (u. a. eine Flucht nach Aegypten) bei aller Kraftfülle schon nachlässig und manierirt. — Von 7. Gaudenzio's Fresken finden sich manche in der Galerie der Brera, welche grösstentheils aus S. Maria della Pace stammen, und die Geschichte der h. Jungfrau darstellen. Sehr interessant ist unter diesen die Geschichte der Aeltern der Maria auf drei zusammengehörigen Bildern. Die Seitenbilder enthalten das Leiden der beiden Gatten nach ihrer Trennung, — vorzüglich schön das linke, auf welchem Anna sitzt und die Vorwürfe ihrer Magd anhören muss; beides sind treffliche und sehr edelgezeichnete Gestalten. Das Mittelbild stellt den Trost dar, der ihnen gewährt wird.

Hier sieht man im Hintergrunde eine reiche Stadt, (Jerusalem); ein Wassergraben, der bis zum Vorgrunde heranläuft, trennt das Bild in zwei gesonderte Handlungen; auf der einen Seite steht Anna, auf der andern Joachim bei den Hirten, beide emporschauend zu den Engeln, die ihnen das Heil verkünden. Im Hintergrunde, vor dem Thore der Stadt, begegnen sich beide Gatten und umarmen einander. Das grossartig Freie der Conception, verbunden mit dem Adel der Darstellung giebt diesem Werk bedeutende Vorzüge und einen sehr eigenthümlichen Reiz. — Weit 8. das umfangreichste Werk Gaudenzio's sind die Fresken, womit er den berühmten piemontesischen Wallfahrtsort Varallo bereicherte. In der Capella del sacro monte stellte er den Opfertod Christi in einer grossen Composition dar, und zwar die Hauptfiguren als plastische, naturgemäss colorirte Arbeiten; hinter denselben sind dann die Wände mit einem überaus grossen Reichthum zuschauender u. a. Nebenfiguren bemalt, die Frauen in schöner, luinesker Weise, die reitenden Krieger in phantastischem Ritterkostüm, manche Gestalten indess schon etwas gespreizt und naturalistisch. Am Gewölbe sieht man achtzehn klagende Engel, zum Theil von schönstem Ausdruck. — Im 9. Minoritenkloster malte er bereits im Jahre 1507 eine Darstellung im Tempel und einen Christus unter den Schriftgelehrten, dann seit 1510 die Geschichte Christi in 21 Bildern, Alles mehr oder weniger mit Leonardo verwandt, was auch von einer Madonna mit Heiligen in sechs Abtheilun- 10. gen, der sog. ancona di S. Gaudenzio gilt. Die späteren Arbeiten verrathen mehr den Schüler Raphaels, z. B. eine 11. Anbetung des Kindes, in einer Lunette von S. Maria di Loreto unweit Varallo, nach 1527 ausgeführt. — In Ver- 12. celli enthält das Refectorium von S. Paolo ein Abendmal, welches den unvermeidlichen Einfluss von Leonardo's Darstellung zeigt, aber gegen diese sehr zurücksteht. — Mit seinem Schüler Lanini (s. unten) malte Gaudenzio 1532—

13. 1535 in der dortigen Kirche S. Cristoforo*) das Querschiff etc. aus; von ihm selbst ist Mariä Geburt, Verkündigung, Visitation, Anbetung der Hirten und der Könige, die Kreuzigung und die Himmelfahrt Mariä, lauter lebensvolle Bilder von grösster Sicherheit der Darstellung, hier und da derb und freilich auch manierirt. — In der Kirche zu Saronno
14. unweit Mailand schmückte er 1535 die Kuppel mit einer Glorie von Engeln aus, die untern gross und bekleidet, die obern nackte Flügelknaben, manche darunter von hoher Schönheit und Freiheit, mit einem Nachklang der Art Leonardo's, andere sehr manierirt; auch ein Einfluss des
15. Coreggio soll unverkennbar durchschimmern. — Noch das letzte grössere Werk Gaudenzio's, eine Geisselung Christi, in S. Maria delle Grazie zu Mailand, vom Jahre 1542, ist von einer eigenthümlichen Gewalt und Freiheit der Darstellung.

Nachfolger des Gaudenzio Ferrari:

Bernardino Lanini. Nicht gerade bedeutend und nicht frei von manieristischen Ausartungen, doch noch mit einzelnen erfreulichen Reminiscenzen an die Schule des
16. Leonardo. In solcher Art von ihm ein Abendmahl in
17. S. Nazaro grande zu Mailand. Ein Altarbild von schlich-
18. tem und mildem Charakter im Berliner Museum. In S. Cristoforo zu Vercelli ist von ihm die Vermählung Mariä (von mehr alterthümlicher peruginesker Auffassung) mehrere sehr verdorbene Scenen aus dem Leben der heil. Magdalena, und die durch frische, heitere Lebendigkeit ausgezeichnete Trauung eines vornehmen, betagten Paares;
19. ausserdem eine treffliche Madonna mit Heiligen, und eine andere in S. Giuliano u. s. w.

Andrea Solario verbindet die Auffassungsweise Gaudenzio's auf das Ansprechendste und Liebenswürdigste mit dem zartern Formgefühl und dem Ausdruck Leonardo's.
20. Eine Madonna mit dem Kinde, im Louvre, ist vielleicht

*) S. Kunstblatt 1845, No. 100, Aufsatz von F. Osten.

nach einer Zeichnung des letztern ausgeführt. Eine Tochter der Herodias, ebenda; ein milder und schöner Christus, 21. das Kreuz tragend, im Berliner Museum; eine Himmelfahrt 22. Mariä nebst Heiligen in der neuen Sakristei der Carthause von Pavia. Eine schöne Madonna mit dem Kinde, bisher Leonardo genannt, in der Galerie zu Pommersfelden.

Gio. Battista Cerva. Unbedeutend.

Dessen Schüler: Gio. Paolo Lomazzo. Von seinen Malereien gilt ungefähr dasselbe, wie von denen des Lanini. Bedeutendere Verdienste hat er als Kunstschriftsteller. (Trattato della Pittura, 1584. Idea del tempio della Pittura, 1590.)

Schüler des Lomazzo: Ambrogio Figino. Schwach manieristische Ausartung alterthümlicher Motive.

Zweites Capitel.

Michelangelo Buonarotti und seine Nachfolger.

§. 165. Zwei und zwanzig Jahre später als Leonardo da Vinci, im Jahre 1474, ward Michelangelo Buonarotti*) geboren, ein Mann, der gleich jenem den Beginn

*) Giorgio Vasari: *Vita del gran Michelagnolo Buonarotti, Firenze* 1568. (Besondrer Abdruck der Lebensbeschreibung Michelangelo's in Vasari's grossem Werke.) — Spätere Ausgabe: *Roma* 1760 (*aggiuntevi copiose note*). — Ascanio Condivi: *Vita di Michel Angelo Buonarroti. Roma* 1553. — *Seconda edizione accresciuta: Firenze* 1746; — Neue Ausgabe: Pisa, 1823. — Quatremère de Quincy: *Histoire de Michel-Ange Buonarotti. Paris*, 1835. — Vergleiche: Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II, Abth. 2, S. 254 ff. — U. a. m. — Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc. de Michel-ange Buonarotti.* — Verzeichniss der nach Michelangelo gefertigten Kupferstiche: Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Leipzig, 1768, Band I, S, 355 ff. — Zur vollständigen Würdigung des grossen Mannes, auch als Künstler, dürfen seine lyrischen Gedichte (mit deut-

der Blüthe der neueren Kunst einleitete, der ebenfalls als eins der ersten Lichter derselben glänzte und der den schnellen Verfall der Kunst mit erleben musste; er starb hochbejahrt im Jahre 1563. Auch er war, wie Leonardo, ein höchst vielseitiger Mensch; er war Architekt, Bildhauer und Maler, und zwar in allen drei Künsten gleich bedeutend; er war ein vorzüglicher Dichter und Musiker; er war in den gelehrten Wissenschaften erfahren und der gründlichste Anatom. 12 Jahre hat er allein über dem Studium der Anatomie zugebracht und darin das möglichst Vollkommene geleistet. Es war ein stolzer strenger Geist, der in dem Michelangelo lebte und seinen Handlungen wie seinen Kunstwerken ein eigenthümliches Gepräge gab; ein Gemüth, welches die Einsamkeit der eignen Seele am höchsten schätzte und tiefsinnige Gedanken in freier körperlicher Form, nicht mehr in symbolischer Umhüllung, auszusprechen wusste. Ich möchte sagen: es ist etwas architektonisch Geheimnissvolles in Michelangelo's Gestalten: sie sind der Ausdruck urgewaltiger Kräfte, die ihnen in der Bewegung wie in der Ruhe den Stempel höchster Macht und erhabenster Leidenschaft aufgeprägt haben.

Michelangelo empfing seine erste Kunstbildung in der Schule des Domenico Ghirlandajo, ward aber bald, durch innere Neigung und äussere Veranlassung, mehr zum Studium und zur Ausübung der Bildhauerei hinübergezogen. Das erste bedeutende Werk, welches er im Fache der Malerei hervorgebracht hat, fällt bereits in den Beginn seines 1. männlichen Alters (1504); es ist jener Carton, den er im Wettstreit mit dem älteren Leonardo da Vinci verfertigte. Ueber die Veranlassung beziehe ich mich auf das, was ich hierüber bereits bei Leonardo bemerkt habe. Auch Michelangelo's Carton ist verloren (einer seiner Nebenbuhler,

---

scher Uebersetzung herausg. von Gottlob Regis, Berlin 1842) nicht übergangen werden; sie erst vollenden das Gesammtbild dieser mächtigen Seele.

Baccio Bandinelli, soll ihn zerrissen haben); doch sind wir sowohl durch einige alte Kupferstiche, als auch durch andre Nachbildungen von dem grössten Theile der Composition unterrichtet*). Michelangelo wählte, wie ich erwähnt habe, den Anfang jener Schlacht, und zwar, wie sich wenigstens aus dem Vorhandenen ergiebt, den Moment, in welchem ein Haufe florentinischer Soldaten, die eben im Arno baden, unerwartet den Aufruf zum Kampfe vernimmt. Dies gab dem Künstler Gelegenheit, seine Kenntniss des Nackten in schönster und lebendigster Entwickelung zu zeigen. Alles ist hier in Bewegung. Die schon angekleideten, die noch halb oder ganz nackten Krieger stehen in hastigem Gedränge durch einander; einige klettern aus dem Wasser das steile Ufer empor, andre pressen die nackten Glieder in die engen Gewänder, noch andre eilen, bereits gerüstet, in die Schlacht hinaus; Michelangelo soll, nach dem Urtheile von Zeitgenossen**), nicht wieder etwas gleich Vollendetes geschaffen haben, welches Urtheil jedoch, wie es scheint, wohl nur mehr auf die Technik des Werkes zu beziehen sein dürfte. Dass dieses, sowie auch der Carton Leonardo's, als höchstes Förderniss in die Kunstbildung der jüngeren Zeitgenossen eingriff, habe ich ebenfalls schon erwähnt.

Die nächstfolgenden Jahre wurde Michelangelo wiederum durch grosse plastische Arbeiten beschäftigt, indem ihn der Papst Julius II. nach Rom berief und ihm die Anfertigung eines höchst prachtvollen Grabmonumentes auftrug, welches nachmals jedoch nur in einem geringen

*) Einzelne Figuren und Gruppen des Cartons, zum Theil unter dem Namen der „Kletterer“ (*les Grimpeurs*) bekannt, in verschiedenen Kupferstichen von Marc-Antonio und von Agostino da Venezia. — Eine alte Kopie des Hauptttheiles der Composition, grau in grau, in Oel gemalt, befindet sich zu Holkham, dem Landsitz des Grafen Leicester in England. S. Passavant, Kunstreise etc. S. 194, und Waagen, Kunstw. und Künstl. in Engld., II, S. 511, u. f. Gest. von Schiavonetti. Réveil, 541.

**) S. vornehmlich: *Vita di Benvenuto Cellini, l. I, c.* 2.

Theile zur Vollendung gekommen ist. Der Papst selbst war die Hauptursache der Unterbrechung dieser Arbeit, indem er, abgesehen von manchen Misshelligkeiten, die zwischen ihm und dem Künstler verschiedentlich ausbrachen, 2. den Plan gefasst hatte, von ihm die Decke der grossen sixtinischen Kapelle, die noch immer ohne malerischen Schmuck dastand, mit Frescogemälden verzieren zu lassen. Michelangelo suchte diesen Auftrag, der jenes bereits begonnene Werk unterbrach und dessen Ausführung er sich vielleicht nicht gewachsen glaubte, anfangs von sich abzulehnen; da jedoch der Papst ernstlich darauf bestand, so begann er im Jahre 1508 die neue Arbeit und vollendete das ungeheure Werk ganz allein, ohne irgend eine fremde Beihülfe, in dem Zeitraume von etwa 3 Jahren*). Zwar hatte er sich zum Beginn der Arbeit ehemalige Mitschüler und Freunde aus Florenz kommen lassen, damit diese nach seinen Cartons die Gemälde ausführten, vielleicht jedoch auch, um ihnen die Technik des Frescomalens, darin er minder erfahren war, gründlich abzusehen. Als ihre Arbeit wenig genügend ausfiel, sandte er sie wieder heim, liess das Begonnene herunterschlagen und machte sich allein ans Werk. — Die Gemälde an der Decke der sixtinischen Kapelle enthalten das Schönste von Allem, was Michelangelo in seinem langen thätigen Leben geleistet hat; hier zeigt sich sein grosser Geist in seiner edelsten Würde und höchsten Reinheit; hier tritt nichts von jenen Willkührlichkeiten dem Beschauer störend entgegen, zu denen ihn sein grosses Talent in andren Werken nicht selten verleitet hat. Die Decke wird durch ein Spiegelgewölbe gebildet. Der

*) Nach übereinstimmenden Zeugnissen war Michelangelo nur 22 Monate mit der Ausführung der Gemälde beschäftigt. Doch kann in diesem kurzen Zeitraum unmöglich die Ausführung der Cartons mit eingeschlossen sein; daher die obige Annahme. Nach Passavant (Raphael etc. I, S. 179, Anm.) wären sogar wenigstens vier Jahre anzunehmen.

mittlere flache Theil derselben enthält in einer Reihenfolge grösserer und kleinerer Bilder die bedeutendsten Geschichten der Genesis, d. h. die Erschaffung und den Sündenfall der Menschen, nebst dessen nächsten Folgen. In den grossen Dreieckfeldern des gewölbten Randes sind die sitzenden Gestalten von Propheten und Sibyllen*), als die Vorherverkünder der Erlösung, dargestellt; in den Stichkappen und den darunter befindlichen Bögen über den Fenstern die Vorfahren der heiligen Jungfrau, deren Reihenfolge unmittelbar auf den Erlöser hinüberleitet. Der äussere Zusammenhang dieser mannigfaltigen Darstellungen wird durch ein architektonisches Gerüst von eigenthümlicher Composition vermittelt, welches die einzelnen Gegenstände umschliesst, die Hauptmassen bedeutsam hervorhebt und dem Ganzen den Anschein derjenigen Festigkeit und freien Haltbarkeit giebt, welcher bei den an Decken befindlichen, also gewissermaassen hängenden Darstellungen so höchst nöthig ist und so selten gefunden wird. Zu diesem Gerüst ist hier auch eine grosse Anzahl von Figuren zu rechnen, welche an minder bedeutenden Stellen in Stein- oder Bronzefarbe, an bedeutenderen in natürlicher Farbe ausgeführt sind; sie dienen dazu, die architektonischen Formen zu stützen, zu tragen, auszufüllen und zu beschliessen; ich möchte sie am liebsten als die lebendigen Geister und Verkörperungen der Architektur bezeichnen. Es bedurfte eines Mannes, der gleich gross im Fache der Architektur und Sculptur, wie in dem der Malerei war, um ein architektonisches Ganze von so grossartiger Wirkung zu erfinden und die dekorativen Figuren in ihrer bedeutsamen plastischen Ruhe, zugleich aber in ihrer Unterordnung unter die Hauptgegenstände zu entwerfen, und um letztere in den

*) Die Sibyllen stehen, nach der Legende des Mittelalters, den Propheten des alten Bundes zur Seite; ihr Amt war es, den Heiden die Zukunft des Erlösers zu verkündigen, wie dies von Seiten der Propheten für die Juden geschehen war.

für die Räumlichkeit günstigsten Maassen und Verhältnissen zu halten. Manche Künstler der späteren Zeit (wie namentlich Annibale Caracci in der Galerie des Palastes Farnese, haben Aehnliches versucht, aber keiner hat es vermocht, den Gedanken des Ganzen in derselben inneren Nothwendigkeit zu erfassen und durchzuführen.

Die Geschichten der Genesis, wie sie Michelangelo an dem mittleren Theile dieser Decke ausgeführt hat, sind die erhabensten Darstellungen dieses Gegenstandes; in ihnen tritt das Wesen des schaffenden Weltgeistes lebendig vor die Augen des Beschauers. Michelangelo hat hier einen eigenthümlichen Typus für die Gestalt des allmächtigen Vaters erfunden, der mannigfach von seinen Nachfolgern (schon von Raphael) nachgebildet, aber von keinem übertroffen worden ist. Er stellt ihn in gewaltigem Fluge, hinrauschend durch die Lüfte, dar, umgeben von Genien, welche halb ihn tragen, halb von ihm getragen werden und von seinen flatternden Gewanden bedeckt sind; es sind die einzelnen Laute, die einzelnen Kräfte seines schöpferischen Wortes. So sehen wir ihn auf dem ersten Bilde, wo er mit der einen Hand der Sonne, mit der andern Hand dem Monde seine Bahn weiset. So auch auf dem zweiten Hauptbilde, wo er den ersten Menschen zum Leben erweckt. Hier liegt Adam am Ufer der Erde hingestreckt, im Begriff, sich emporzurichten; der Schöpfer berührt mit der Spitze seines Fingers den des Menschen und scheint so die Kraft und das Gefühl des Lebens in jenen hinüberzuströmen; es ist ein Bild von wunderbar tiefsinniger Composition und voll der edelsten Hoheit und Majestät in der Ausführung. — Nicht minder bedeutend ist das dritte Hauptbild, die Darstellung des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradiese. Hier steht der Baum der Erkenntniss in der Mitte, die Schlange, welche in den Oberkörper eines Weibes ausgeht, um dessen Stamm geschlungen; sie beugt sich seitwärts hinüber zu dem Paare, das zu sündigen im Begriff ist, und in dem man Gestalten voll eigenthüm-

lich grossartiger Anmuth, besonders in der Eva, erkennt. Auf der andern Seite der Schlange, fast Rücken an Rücken mit ihr, schwebt der Engel mit dem Schwerte, der die Gefallenen aus dem Paradiese vertreibt. Es liegt in dieser Doppelhandlung, in dieser Verbindung zweier, durch die Zeit getrennter Momente etwas höchst Poetisches und Bedeutsames; es ist Schuld und Strafe in Einem Bilde, und die nahe Zusammenstellung des Racheengels mit dem Dämon der Finsterniss, das blitzähnliche Hervorbrechen des ersten hinter dem Rücken des letzteren ist von tiefer, ergreifender Wirkung. — Das vierte Hauptbild enthält eine figurenreiche Darstellung der Sündfluth und ist eine der ausführlichsten dramatischen Compositionen Michelangelo's. — Auch die vier kleineren Zwischenbilder der Decke: Gott-Vater, das Licht von der Finsterniss theilend, — die Erschaffung der Eva — das Dankopfer des Noah, — Noah's Trunkenheit, haben besondere und grossartige Schönheiten.

Die Propheten und Sibyllen, in den Pendentifs des gewölbten Randes, sind der Dimension nach die grössten Figuren unter den Malereien der Decke; auch sie gehören zu den wunderbarsten Gestalten, welche die neuere Kunst ins Leben gerufen hat. Sie sind sämmtlich sitzend dargestellt, meist mit Büchern oder Schriftrollen beschäftigt, Genien neben oder hinter ihnen. Trauernd, sinnend, forschend oder in Begeisterung aufblickend sitzen diese mächtigen Wesen da; ihre Gestalt und ihre Bewegung, wie sie sich in den Formen selbst und in den Linien und Massen der Gewändes darstellen, sind von der grössten Würde und Majestät; in allen spricht sich deutlich der Charakter aus, dass sie den Schmerz einer zerrütteten, sündigen Welt zu begreifen und zu tragen vermögen und dass sie die Kraft haben, deren Blick auf den Trost der Zukunft hinzuleiten. Doch herrscht in ihnen zugleich die grösste Mannigfaltigkeit der Stellungen und des Ausdruckes, und eine jede dieser Gestalten ist auf die eigenthümlichste Weise individualisirt:

Zacharias als Greis in hohem Alter, ruhig und überlegsam forschend; — Jeremias niedergebückt, versunken in die Gedanken eines bitteren, gewaltsamen Schmerzes; — Ezechiel, sich in hastiger Bewegung zu dem Genius neben ihm umwendend, der in freudiger Offenbarung nach oben weist; u. s. w. So auch die Sibyllen: die Persische, ein mächtiges hohes Weib, wiederum hoch bejahrt; — die Erythräische voll der schönsten Kraft, der kriegerischen Göttin der Weisheit vergleichbar; — die Delphische, wie Kassandra, jungfräulich zart und anmuthvoll, aber auch sie kräftig genug, um den hohen Ernst der Offenbarung tragen zu können; u. s. w.

Die Vorfahren der heiligen Jungfrau stellen die mannichfaltigsten Familiengruppen dar, in denen sich, ohne Hindeutung auf besondre Handlungen und Verhältnisse (davon bekanntlich auch in der Schrift zumeist nichts erwähnt wird), nur eben das Beisammensein in der Familie und ein stilles Harren und Hoffen in die Zukunft ausspricht. Doch hat der Künstler diese Zustände zu den mannichfaltigsten Motiven zu benutzen und solcher Gestalt eine grosse Reihe verschiedener Gruppen darzustellen gewusst, welche sämmtlich durch eine eigenthümliche Abgeschlossenheit und durch eine grossartig schöne Auffassung der Verhältnisse des Familienlebens anziehen. Auch diese Gruppen und Gestalten gehören wiederum zu Michelangelo's edelsten Compositionen; in ihnen namentlich giebt er Beispiele einer Innigkeit und Zartheit, die, wenn sie auch immer das Gepräge seines erhabenen Geistes tragen, so doch nur selten in seinen Werken gefunden werden und die in allgemeiner Beziehung sehr interessante Vergleichungspunkte mit Raphaels heiligen Familien darbieten.

Noch sind unter den Deckengemälden der sixtinischen Kapelle vier besondere, historische Darstellungen zu erwähnen, welche sich in Gewölbkappen der vier Ecken befinden und Momente der Rettung des Volkes Israel darstellen: Judith, nachdem sie den Holofernes ermordet hat; —

Goliath, von David besiegt; — das Wunder der ehernen Schlange; — die Bestrafung des Haman. Auch in diesen Gemälden offenbart sich der grosse Geist des Künstlers. Die Figur des an das Kreuz geschlagenen Haman auf dem letzten ist seit alter Zeit als ein vorzügliches Meisterwerk, in Bezug auf die Darstellung schwieriger Verkürzungen, berühmt. —

§. 166. Nach diesen Werken beschäftigten den Künstler zumeist wiederum plastische und architektonische Arbeiten, unter denen vornehmlich der Bau der neuen Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz und die darin befindlichen Grabmäler der Mediceer die bedeutendsten sind. Erst in seinem sechzigsten Jahre wurde Michelangelo zu seinem zweiten grossen Werke im Fache der Malerei berufen, zur Darstellung des 1. jüngsten Gerichtes an der Hinterwand der sixtinischen Kapelle (60 Fuss hoch). Er begann dies Werk im Auftrage des Papstes Clemens VII. und vollendete es innerhalb sieben Jahren, unter dem Pontificate Pauls III., im Jahre 1541. Dies ungeheure Werk steht mit der zahllosen Menge seiner Figuren, in der Kühnheit des Gedankens, in der Mannichfaltigkeit der Bewegungen und Ansichten jener Gestalten, in der Meisterschaft der Zeichnung, insbesondere in den ausserordentlichsten und schwierigsten Verkürzungen wiederum einzig in der Geschichte der Kunst da, aber es erreicht nicht mehr die Reinheit und Hoheit der Gemälde an der Decke.

Wir sehen in der oberen Hälfte des Bildes den Weltenrichter im Kreise der Apostel und Erzväter, denen sich auf der einen Seite die Märtyrer, anf der andern andre Heilige und eine weitere Schaar von Seligen anschliessen. Oberhalb, unter den beiden Bögen des Gewölbes, zwei Engel-Gruppen, welche die Instrumente der Passion tragen. Unter dem Erlöser eine andre Gruppe von Engeln, welche zur Auferweckung der Todten blasen und die Bücher des Lebens halten. Zur Rechten die Auferstehung und darüber das Aufschweben der Gebenedeiten. Zur Linken die Hölle

und das Niederstürzen der Verdammten, die frech in den Himmel empordringen wollten.

Es ist der „Tag des Zornes" *(Dies irae)*, den der Maler unsern Augen vorgeführt hat, der Tag, von dem uns jenes alte Kirchenlied sagt:

Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus
*Cuncta stricte discussurus**).

Zürnend wendet sich der Richter gegen die Seite der Verdammten und erhebt abwehrend, verwerfend, niederschmetternd seine Rechte gegen dieselben. Angstvoll hüllt sich Maria zu seiner Seite in ihre Gewande, indem sie sich zu den Begnadigten umwendet**). Die Märtyrer, zur Linken, erheben die Werkzeuge und Zeugnisse ihrer Marter anklagend gegen die, welche ihnen den zeitlichen Tod gebracht; die Engel, welche dieselben hier vom Eingange zum Himmel abwehren, vollstrecken das Rächeramt. Zagend und bang erstehen die Todten; langsam und wie von der Schwere der irdischen Natur gefesselt, erheben sich die Begnadigten zu den Seligen empor, und auch durch deren Schaaren verbreitet es sich wie ein geheimes Entsetzen, — Freude, Ruhe, Beseligung ist hier nicht zu finden.

Die Auffassung ist einseitig, wir dürfen es nicht läugnen; und diese Einseitigkeit hat auch auf die Ausführung der oberen Hälfte ungünstig eingewirkt. Wir sehen hier nicht, wie in andren Darstellungen verwandter Gegenstände, die Glorie des Himmels, nicht Wesen, welche das Gepräge einer höheren Heiligung und der Entäusserung menschlicher Schwächen tragen, vor uns, sondern überall noch den Ausdruck menschlicher Leidenschaft, menschlichen Strebens;

---

*) Welcher Schrecken wird da walten,
Wenn der Richter kommt zu schalten,
Streng mit uns Gericht zu halten.

**) Das Motiv beider Figuren ist, wie bereits früher bemerkt, dem alten Frescobilde Orcagna's im Campo Santo zu Pisa nachgebildet.

wir sehen keinen Chor feierlich ruhender Gestalten, nicht jenen harmonischen Einklang klarer und grosser Linien, welcher vornehmlich durch eine festlich ideale Gewandung hervorgebracht wird, sondern ein Gewühl der mannigfachsten Bewegungen, nackte Körper in unruhigen Stellungen und ohne jene, durch heilige Ueberlieferung feststehende Charakteristik. Die Hauptgestalt des ganzen Bildes vornehmlich, Christus, zeigt uns keine andre Eigenschaft, als nur die des Richters; er ist ohne allen Ausdruck göttlicher Majestät, wir fühlen es nicht, dass es der Erlöser ist, der hier das Richteramt verwaltet. Die ganze obere Hälfte des Bildes zeigt mannigfach Schweres bei aller meisterlichen Kühnheit der Zeichnung, Unklares trotz der Sonderung in einzelne Haupt- und Nebengruppen, Willkürliches bei der grossartigen Anordnung des Ganzen.

Lassen wir aber dies einseitige Hervorheben eines einzelnen Momentes gelten, so erscheint schon jene obere Hälfte von eigenthümlich bedeutender Gesammtwirkung; auch treten die einzelnen Mängel bei der grösseren Entfernung dieser Theile des Bildes vom Auge des Beschauers minder auffällig hervor. Des höchsten Ruhmes würdig aber ist dann die untere Hälfte des Bildes. Von jenem schweren und langsamen Emporsteigen und Emporziehen der Begnadigten an, walten hier alle Stufen von Befangenheit, Angst, Entsetzen, Grimm und Verzweiflung. An geeignetster Stelle offenbart sich hier, in dem convulsivischen Kampfe der Verworfenen mit den bösen Dämonen, jenes übermässige leidenschaftliche Element und die, zum Ausdruck desselben nothwendige ausserordentliche Kunstfertigkeit des Meisters. Dabei herrscht durchweg, in den Gestalten derjenigen sowohl, welche der gänzlichen Verzweiflung Preis gegeben sind, als in denen der höllischen Peiniger, ein eigenthümlich tragischer Adel, ein grossartiges, ergreifendes Pathos, — so dass die Darstellung des Schrecklichen hier nicht nur das Gemüth des Beschauers nicht abstösst, sondern in derjenigen wahrhaft sittlichen Reinigung

erscheint, welche das Wesen des höheren Kunstwerkes bedingt; dass überhaupt dies Gebiet der Kunst in den, in Rede stehenden Theilen des Bildes seine höchste Vollendung feiert.

Die Nacktheit fast aller Gestalten dieses Bildes hat mannigfach, und schon bei Lebzeiten des Künstlers, Anstoss gegeben. Papst Paul IV., freilich ein wenig kunstliebender Mann, wollte dasselbe herunter schlagen lassen, bis, durch anderweitige Vermittelung, gestattet wurde, dass Daniel von Volterra, einer von Michelangelo's Schülern, einige der auffallendsten Blössen mit Gewändern bedeckte, was ihm den Spottnamen des Hosenmachers (braghettone) zuzog. Auch später wurde dies Verfahren frömmelnder Decenz noch an verschiedenen Stellen angewandt, wodurch allerlei Lappen entstanden sind, die allerdings die freie Wirkung des Bildes mannigfach verkümmern.

2. Eine sehr vorzügliche Copie des Werkes im kleinen Maassstabe (7½ Fuss hoch), die von Marcello Venust unter den Augen des Meisters angefertigt wurde, befindet sich im borbonischen Museum (den Studj) zu Neapel. —

3. Aus derselben Zeit etwa, in welcher Michelangelo das jüngste Gericht malte, rühren noch zwei vorzügliche Frescogemälde her, welche er an den Seitenwänden der paulinischen Kapelle des Vatikans ausgeführt hat. Diese Gemälde sind wenig beachtet und durch Lampenqualm beträchtlich verschwärzt, so dass selten von ihnen die Rede ist. Auch ist das eine, welches die Kreuzigung Petri darstellt, unter dem grossen Fenster der Kapelle befindlich und somit im ungünstigsten Lichte; ausgezeichnet ist dasselbe in Rücksicht auf die grossartig strenge Composition. Das auf der gegenüberstehenden Wand, die Bekehrung des Saulus, ist noch immer leidlich sichtbar. Hier sieht man den grossen Heereszug des Saulus, der ins Bild hinein bergauf geht. Christus stürzt ihm aus dem Gewitterglanze, von Engelschaaren umgeben, entgegen. Saulus liegt, in prächtiger Entwickelung einer edlen Gestalt, auf den Boden

gestreckt, die Seinen stürzen zu den Seiten oder stehen gelähmt vom Donner da. Man erkennt auch hier eine treffliche Anordnung in den Gruppen und einzelne höchst würdige Gestalten; eine Gemessenheit und Ruhe, welche, im Vergleich mit dem jüngsten Gerichte, für das in Rede stehende Bild nicht unvortheilhaft erscheint. Wenn man darin Zeichen der Altersschwäche finden will, so kann sich diess höchstens auf die Durchführung im Einzelnen beziehen.

Was man in den Galerieen unter dem Namen des Michelangelo sieht, ist fast niemals ächt; er hat nur höchst selten die Hand an Staffeleibilder gelegt und wohl niemals in Oel gemalt. Die Tribune der Uffizien zu Florenz be- 4. wahrt ein mit Temperafarben gemaltes Rundbild der heiligen Familie, welches vielleicht das einzige, durch historische Zeugnisse bestätigte Staffeleibild Michelangelo's, und zwar aus seiner frühern Zeit ist*). Er suchte sich das möglichst schwierige Motiv; die kniende Maria hebt das Kind vom Schoosse des hinter ihr sitzenden Joseph; im Hintergrunde fünf nackte männliche Figuren. Das Ganze ist nichts weniger als ansprechend, und dabei in der Farbe manierirt. — In der Galerie Pitti zu Florenz 5. sieht man, unter seinem Namen, ein Bild der drei Parzen, strenge, scharfe, bedeutsame Gestalten, welches indess von Rosso Fiorentino ausgeführt ist. — Eine Darstellung 6. der Leda, welche Michelangelo ebenfalls in Tempera gemalt hat, scheint verloren zu sein; im königl. Schloss zu Berlin findet sich eine alte Copie dieser grossartigen Composition, die mannigfach als das Original angeführt wird.

Michelangelo bezeugte überhaupt wenig Neigung zur Anfertigung von Staffeleibildern; doch liess er Manches von seinen Schülern und andren Künstlern nach seinen Zeichnungen und Cartons ausführen. Es haben sich solcher Gestalt mehrere seiner Compositionen in mannigfachen Nach-

*) Vasari, im Leben Michelangelo's.

bildungen verbreitet, in denen immer der grossartige majestätische Geist des Meisters den Grundton angiebt, deren besonderer Werth indess freilich von den grösseren oder geringeren Fähigkeiten der einzelnen, dabei benutzten Maler
7. abhängt. Eine der verbreitetsten und schönsten Compositionen dieser Art ist eine heilige Familie, wo das Kind mit herabhängendem Arme auf dem Schoosse der Jungfrau schläft und auf der einen Seite der kleine Johannes, der ein Pantherfell trägt, auf der andern der heilige Joseph schweigend zuschauen. Die verschiedenen Exemplare dieses Bildes unterscheiden sich durch kleine Abänderungen; eins der vorzüglichsten befand sich vor einigen Jahren bei den Kunsthändlern Gebr. Woodburn zu London; ein an-
8. deres in der Galerie Corsini zu Rom. — Christus mit der Samariterin am Brunnen, von einem der besten Schüler ausgeführt, befindet sich in der Liverpool-Institution. —
9. Eine Verkündigung, von Marcello Venusti gemalt, ist in der
10. Sakristei des Laterans zu Rom vorhanden. — Mehrfach ist der sog. „Traum" des Michelangelo verbreitet, das beste Exemplar, vielleicht von Seb. del Piombo, in der Nationalgalerie zu London: ein nackter Mensch lehnt auf einer Steinbank, deren Höhlung mit Masken, dem Symbol der Trüglichkeit alles Daseins, gefüllt ist; unruhig aufwärts blickend stützt er sich auf einen Globus; ihn umschweben, halb in Wolken, Bilder des Lebens, Gestalten der Liebe und des Erbarmens wie der wilden Gewaltthat, des rohen Sinnengenusses und der dumpfen Befangenheit; von oben herunter aber schwingt sich ein Genius, der ihn mit gewaltigem
11. Posaunenschall zur Besinnung aufruft. — Grossartig ist die Darstellung einer Pietà, der Leichnam Christi im Schoosse der Maria und seine Arme von zwei Engelknaben gehalten, davon ein kleines Exemplar in der Münchner Galerie. —
12. Mehrfach ist ferner eine Darstellung Christi am Oelberge vorhanden (zu Berlin, Wien, Rom [Galerie Doria], München etc.); deren Originalzeichnung sich in der Galerie der Uffizien zu Florenz befindet. Es ist eine Doppelhand-

lung: Christus, auf der einen Seite betend, auf der andern die schlafenden Jünger aufweckend. — Höchst grossartig 13. und voll feierlicher Würde ist eine Verkündigung Mariä in der Galerie des Herzogs von Wellington zu London; die Originalzeichnung ebenfalls in den Uffizien zu Florenz. — Besonders häufig kommen Bilder des gekreuzigten 14. Heilandes vor, wie u. a. ein treffliches, von Fra Sebastiano del Piombo gemaltes Exemplar sich in der Galerie des Berliner Museums befindet. — Auch zu dem Meister- 15. werke Sebastiano's, der Auferweckung des Lazarus, in der Nationalgalerie zu London, hat Michelangelo nicht bloss für einzelne Figuren, sondern wahrscheinlich für das Ganze den Entwurf geliefert.

Derselbe grossartige Sinn, der aus Michelangelo's religiösen Bildern spricht, waltet auch in seinen, der antiken Mythologie entnommenen Darstellungen, deren Inhalt die Freude der Sinnenwelt ist. Schon die obenerwähnte Leda giebt ein sehr bedeutsames Beispiel der hohen Würde und Reinheit, mit welcher er die Gegenstände dieser Art auffasste. Hieher gehört auch das Bild der Venus, welche 16. von Amor geküsst wird, ein Bild von wunderbarer Freiheit, Kraft und Lebensfülle. Eine meisterliche Ausführung dieser Composition von der Hand der Pontormo befindet sich im königl. Palaste von Kensington bei London, eine andere vielleicht ebenfalls von Pontormo, im Berliner Museum; der Originalcarton und eine minder bedeutende Wiederholung von einem der Schüler Michelangelo's im Museum von Neapel. — Auch ist zu dieser Klasse von 17. Darstellungen ein in mehreren Exemplaren vorhandenes Gemälde des Ganymed zu rechnen, der von dem Adler in göttlichem Sturme durch die Luft getragen wird; ein vorzüglich schönes Exemplar befindet sich in der Galerie des königl. Schlosses zu Berlin, ein andres in dem ebengenannten Palaste zu Kensington.

Das Werk, welches die letzten Jahrzehnte des grossen Künstlers beschäftigte, ist der Bau der Peterskirche zu Rom,

den er ohne irgend einen Lohn, einzig zur Ehre Gottes, nach eignem Plane und mit eiserner Kraft seiner Vollendung nahe gebracht hat, während die früheren Anfänge dieses Baues immer wieder ins Stocken gerathen waren. Michelangelo erscheint in diesem Werke zwar nicht frei von mancherlei Willkürlichkeiten, die Anlage des Ganzen aber so eigenthümlich grandios, dass dieses Gebäude, wenn nicht spätere Anfügungen den Totaleindruck beeinträchtigt hätten, zu den erhabensten Werken der neueren Baukunst gehören würde.

§. 167. Unter den Schülern des Michelangelo erwähnen wir vor der Hand nur diejenigen, welche entweder unmittelbar seine Entwürfe ausführten oder fähig waren, in seinem Geiste Neues und Bedeutendes zu schaffen. Zunächst den Marcello Venusti, der vornehmlich Vieles nach den Zeichnungen des Meisters gearbeitet hat und 1. durch eine zarte, saubere Ausführung ausgezeichnet ist. In der Galerie Colonna zu Rom ist von ihm ein Christus, welcher den Seelen im Hades erscheint, ein Bild welches bei edlen und vortrefflichen Einzelmotiven doch in der Com-2. position zu zerstreut und machtlos ist. Fresken von Marcello und Andern in S. Spirito zu Rom. — Zur Ausführung seiner Compositionen bediente sich Michelangelo auch gern des schon genannten Venetianers Fra Sebastiano del Piombo, indem er auf solche Weise die eigne gediegene Zeichnung und das schöne Colorit der venetianischen Schule vereinigt zu sehen, und der Schule Raphaels, mit der er mannigfach in Opposition stand, ein Gegengewicht hinzustellen hoffte. Ueber eins der bedeutendsten Werke, welche solcher Gestalt entstanden sind, siehe unten.

Der bedeutendste und selbständigste Nachfolger Michelangelo's ist ein früherer Schüler Soddoma's und Peruzzi's, Daniele Ricciarelli, gewöhnlich Daniele da Volterra genannt*), ein Künstler, welcher die Eigenthüm-

*) Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Daniele Ricciarelli.*

lichkeiten des Meisters mit Glück in sich aufzunehmen wusste, wenngleich er freilich dessen Erhabenheit auf keine Weise erreichte. Daniele's vorzüglichstes Gemälde ist eine figurenreiche Kreuzabnahme in der Kirche Sta. Trinità de' Monti zu Rom, ein grossartig leidenschaftliches, mächtig bewegtes Werk. — Eine trefflich componirte, aber etwas ausdrucklose Taufe Christi in S. Pietro in Montorio zu Rom. — Ein Doppelbild im Louvre, auf beiden Seiten einer Schieferplatte dieselbe Gruppe — David und Goliath — aus zwei verschiedenen Augenpunkten darstellend, ist zwar gewaltsam und hart, aber von grosser Meisterschaft der Darstellung, so dass es lange für Michelangelo gelten konnte. Ein sehr berühmtes Gemälde, den bethlehemitischen Kindermord darstellend, befindet sich in der Tribune der Uffizien zu Florenz, ein Bild von mehr denn siebenzig Figuren; es ist aber kalt und von berechneter Composition. — Auch soll Daniele Theil haben an jenen Bemalungen der Aussenwände römischer Paläste, dergleichen zu seiner Zeit sehr beliebt war; so schreibt man ihm die grau in grau gemalten Darstellungen aus der Geschichte der Judith zu, welche noch gegenwärtig die hintere Façade des Palastes Massimi schmücken; diese Arbeiten sind tüchtig, doch, wie es scheint, ohne rechte innere Energie.

3. 4. 5. 6. 7.

Drittes Capitel.

Andre Meister von Florenz.

§. 168. Neben Leonardo und Michelangelo bildeten sich sodann in Florenz noch verschiedene andere Künstler, welche zwar nicht zu solcher Tiefe und Erhabenheit, wie jene beiden, gediehen sind, welche aber in eigenthümlicher Vollendung ihren Platz zu deren Seiten behaupten.

Der erste von diesen ist Baccio della porta, welcher

nachmals, als er in das Dominicanerkloster S. Marco zu Florenz trat, den Namen Fra Bartolommeo annahm (geb. 1469, gest. 1517). Ursprünglich in der Schule des Cosimo Rosselli gebildet, empfing er nachmals, wie es scheint, vornehmlich durch die Werke des Leonardo diejenige Richtung, die seiner Eigenthümlichkeit angemessen war. Fra Bartolommeo war ein Künstler voll stillen Ernstes, voll schlichter Würde und Anmuth. Der religiöse Ausdruck seiner heiligen Gestalten ist nicht mehr, wie bei den älteren Meistern, gemüthlich befangen, sondern mehr aus einer bewussten Erhebung hervorgegangen. Eine edle Milde, wie sie das Eigenthum des Leonardo und seiner Schule ist, verbreitet sich über dieselben und seine Madonnen verbinden mit dem Gepräge der Heiligung zugleich den Ausdruck einer schönen Weiblichkeit. Auch lebte in ihm ein Sinn für ideale Grösse der einzelnen Form, welcher vielleicht am passlichsten mit den Anfängen Michelangelo's zu vergleichen ist. Aber der Kreis, in welchem Fra Bartolommeo sich mit Glück bewegt, ist nicht weit gezogen; es fehlt ihm insgemein an derjenigen innerlichen Kraft, welche zur Durchdringung und Vollendung grossartig erhabener Aufgaben nöthig ist; er erscheint in solchen auf der einen Seite nicht selten kalt und abgemessen, auf der andern unruhig und hastig. Was seine Technik anbetrifft, so ist sein Colorit, besonders im Nackten, ungemein weich; von Leonardo scheint er sich den eigenthümlichen Schmelz des Vortrages angeeignet zu haben; auch im Faltenwurfe ist er sehr ausgebildet. (Er zuerst führte den Gebrauch des hölzernen Gliedermodells ein, welches das Studium der Falten so sehr erleichtert). Seine Compositionen stellen häufig nur einfache Madonnen, von Heiligen umgeben, dar, wobei er jedoch durch prachtvolle Architekturen und kunstreiche Gruppenvertheilung zu imponiren weiss. Mit besonderer Vorliebe bringt er auf solchen Gemälden Engelknaben an, welche bald sitzend und musicirend, bald, wie sie im Fluge die Himmelskönigin umschweben, oder wie sie den Mantel

oder den Thronhimmel derselben tragen, dargestellt sind. — Aus der früheren Zeit des Fra Bartolommeo befinden sich 1. ein Paar kleine, miniaturartig gemalte Täfelchen in der Galerie der Uffizien zu Florenz; sie stellen die Geburt und die Beschneidung Christi dar und sind ungemein schön und würdig in der Composition, mit trefflicher Anordnung der Gewandung und äusserst sauber ausgeführt. Schon in diesen Werken kündigt sich das schöne Talent des Künstlers an, welches jedoch in eigentlicher Bedeutung erst in späterer Zeit hervortrat. Im Jahre 1500 war er nemlich, durch die Hinrichtung des Savonarola, seines innigst verehrten Freundes, in tiefster Seele getroffen, ins Kloster gegangen und hatte vier Jahre hindurch keinen Pinsel angerührt. Dann erwachte jedoch seine Liebe zum Leben und zur Kunst aufs Neue, und namentlich war es der junge Raphael, der, als er im Jahre 1504 nach Florenz kam, freundschaftlich fördernd auf ihn einwirkte. — Zu den vorzüglichsten Darstellungen, die von Fra Bartolommeo's Pinsel erhalten sind, gehören zuerst einige einfache Madonnen mit dem 2. Kinde, dergleichen in mehreren Galerieen vorkommen (einige der schönsten in den Uffizien und in der Akademie zu Florenz), oder Altarblätter, wo der Madonna mehrere Heilige zugeordnet sind. Ein solches Bild, welches die Schutzhei- 3. ligen von Florenz enthält, ist ebenfalls in den Uffizien vorhanden. Es ist eine eigenthümlich würdige und lebendige Composition (die Madonna im Schoosse der Anna, eine Stufe tiefer), leider jedoch nur grau in grau gemalt, gewissermaassen nur der Carton, indem der Künstler vor der Ausführung des Bildes starb. — Die trefflichsten Altarbilder 4. dieser Art sind in Lucca vorhanden; namentlich zeichnet sich unter diesen die in S. Romano befindliche Madonna della Misericordia aus, welche in holdseliger Geberde unter einer Schaar Andächtiger (44 Köpfe) steht, und sie unter ihrem Mantel vor dem Zorn des Himmels schützt. Eine 5. schöne Madonna mit Heiligen in S. Martino. — Reich an Gemälden von Fra Bartolommeo ist sodann die Galerie des

6. Palastes Pitti zu Florenz. Das berühmteste der hier befindlichen Bilder ist die Figur eines heiligen Marcus, welches Bild seiner Erhabenheit wegen hoch gerühmt wird, worin ich jedoch, nach meinem Gefühle, jenen Ausdruck innerlicher
7. Kraft vermisse, von dem ich vorhin sprach. Aehnlich, wenngleich nicht so bedeutend, sind zwei Prophetengestalten in
8. der Tribune der Uffizien. Ungleich schöner und von einer eigenthümlich rythmischen Feierlichkeit und Würde ist das Bild eines heiligen Vincentius, welches aus dem Kloster S. Marco in die Galerie der Akademie hinübergeführt ist.
9. Auch eine Darstellung des Auferstandenen, umgeben von den Evangelisten und zwei Genien, welche einen Schild halten, im Pallast Pitti, imponirt durch die feierliche Anordnung und eine grosse äussere Schönheit der Motive,
10. während der geistige Inhalt nicht genügen will. Eine grosse Madonna mit Heiligen, ebenda, hat stark nachgedunkelt, soll aber ehemals eines der Hauptwerke gewesen sein.
11. Eine Anzahl herrlicher Köpfe in Fresco, ehemals in S. M. Maddalena bei Florenz, werden jetzt in der Akademie aufbewahrt. — Indem ich Andres, was in den Galerieen von Florenz vorhanden ist, übergehe, erwähne ich jedoch noch
12. eines sehr interessanten, leider auch sehr verdorbenen Frescogemäldes von der Hand des Fra Bartolommeo, welches die Wand einer Kapelle, die sich in einem kleinen Hofe von S. Maria Nuova befindet, schmückt. Dasselbe stellt das jüngste Gericht dar und erinnert in den zu den Seiten Christi sitzenden Aposteln auffallend an Raphaels Disputa und mit dieser an jenes jüngste Gericht des Orcagna im Campo Santo zu Pisa. Ausgezeichnet ist hier besonders die Gewandung der Apostel. — Ausserhalb Toscana sind
13. Werke des Fra Bartolommeo ziemlich selten. In den Studj zu Neapel wird ihm eine Himmelfahrt Mariä zugeschrieben, welche mit Ausnahme der von der Seite dargestellten Haupt-
14. figur ansprechend und des Meisters würdig ist. — Zwei grossartige Altartafeln von 1505—1507 und 1515, im Lou-
15. vre. — Eine Madonna mit Christus und Johannes, in Pan-

sanger, dem Landsitz des Grafen Cowper bei London, ist in Linien und Farben, hauptsächlich aber in der süssmelancholischen Stimmung des Ganzen vor den meisten kleinern Bildern ausgezeichnet. — Während eines nicht sehr langen 16. Aufenthaltes in Rom entstanden die lebensgrossen stehenden Figuren des Petrus und Paulus, wovon Raphael die erstere nach Abreise Bartolommeo's vollendete; sie befinden sich gegenwärtig im Quirinal. — Eine vorzügliche Madonna 17. mit Heiligen ist in den Dom von Besançon gerathen (dem Südportal gegenüber). — Endlich befindet sich jene durch 18. den Stich vielverbreitete Darstellung im Tempel in der k. k. Sammlung zu Wien; eine saubere Skizze desselben Bildes ist in der Galerie der Uffizien zu Florenz.

Mariotto Albertinelli war der Freund und Mitschüler des Fra Bartolommeo und ein Nachahmer seines Styles. Von ihm befindet sich ein höchst ausgezeichnetes 19. Bild in der Galerie der Uffizien, die Heimsuchung Mariä darstellend. Es enthält nur die beiden Gestalten der Maria und Elisabeth, aber es zeigt in diesen eine sehr schöne, einfache und grossartige Anordnung, eine treffliche Zeichnung, ein sehr kräftiges, warmes Colorit und den schönsten, innigsten Ausdruck, der nur in etwas befangen ist. Die Akademie zu Florenz besitzt ebenfalls mehrere tüchtige, 20. im Einzelnen anmuthvolle Bilder von der Hand dieses Meisters. — Im Berliner Museum befindet sich eine Himmel- 21. fahrt der Maria, deren obere Hälfte von Fra Bartolommeo, die untere von Mariotto Albertinelli gemalt ist. Ein frühes 22. Bild vom Jahre 1506, Maria mit dem Kinde auf einem Postament stehend, zwischen zwei knieenden Heiligen, zart und anmuthig, aber an Energie mit Bartolommeo nicht zu vergleichen, befindet sich im Louvre.

Schüler des Fra Bartolommeo war u. a. Fra Paola da Pistoja. Die k. k. Galerie zu Wien besitzt von ihm 23. ein grosses Altarblatt im Style des Meisters. Er erbte dessen Handzeichnungen und benutzte dieselben zu seinen Bildern. Von diesem kamen die Zeichnungen an eine

Dominikanernonne, Plautilla Nelli, welche sich ebenfalls nach ihnen bildete*). Sie erscheint als eine gemüthlich schwache Nachahmerin des Fra Bartolommeo.

§. 169. In ähnlicher Richtung wie Fra Bartolommeo bildete sich ein jüngerer Florentiner: Andrea Vanucchi**), gewöhnlich Andrea del Sarto (von des Vaters Gewerbe) genannt. (Geb. 1488, gest. 1530.) Doch ist es weniger, wie bei Fra Bartolommeo, der Ausdruck religiösen Ernstes, einer gemüthvollen Versenkung in heilige Gegenstände, was aus Andrea's Bildern dem Beschauer entgegentritt; sie tragen im Gegentheil grösstentheils das Gepräge einer einfachen liebenswürdigen Heiterkeit, einer schönen Weltlichkeit. Der sehr kenntliche Typus seiner Frauenköpfe geht keineswegs vom Ideal aus, sondern ist wie bei manchen Malern des XV. Jahrhunderts die Verallgemeinerung einer einzelnen Erscheinung. Eine reiche Phantasie ist dem Andrea ebenfalls nicht eigen, wie sich dies namentlich aus seinen historischen Gemälden ergiebt; aber man sieht seine mannigfachen Madonnenbilder immer gern, so lange er eigenthümlich bleibt, oder so lange sein schönes Talent nicht in flache Manier ausartet. Ursprünglich war Andrea del Sarto Schüler des Pier di Cosimo und hat allerdings in manchen Einzelheiten Einiges von dem Meister beibehalten (was z. B. aus seinen kleineren Bildern mit landschaftlichen Gründen hervorgeht); doch entwickelte er sich bald in selbständiger Weise, anfangs noch jugendlich schüchtern und strenge, später in einer eigenthümlich weichen und zarten Modellirung.

Zu den frühesten Werken des Andrea gehören einige

*) Ueber das Schicksal dieser Zeichnungen s. die dtsche Uebers. des Vasari, Bd. III., Abth. I., S. 125 u. f. Ein Band ist noch in Florenz; zwei befanden sich zuletzt in den Händen des Kunsthändlers Woodburn zu London.

**) Biadi: *Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto, raccolte da manoscritti e documenti autentici. Firenze,* 1830. — Andrea del Sarto. Von Alfred Reumont. Leipzig 1835.

der Fresken, welche er im Vorhofe der Compagnia dello 1. Scalzo zu Florenz ausgeführt hat*). Die sämmtlichen an diesem Orte vorhandenen Malereien sind grau in grau gemalt und stellen, mit Ausnahme einiger allegorischen Figuren, die Geschichte des Täufers Johannes dar. Die ersten Darstellungen, welche Andrea hier malte, sind: die Taufe Christi, die Predigt Johannis und die Taufe des Volkes durch Johannes; diese verbinden mit der trockenen und eckigen Manier der ältern Schule bereits eine erfreuliche und richtige Zeichnung, sowie eine würdige Charakteristik. Die andren Bilder, welche Andrea in diesem Hofe gemalt hat, gehören in die spätere entwickelte Zeit des Künstlers und sind von ungleichem Werthe; sehr vorzüglich jedoch ist die zuletzt gemalte Darstellung der Geburt Johannis, eine einfache, effektreiche Composition mit ungemein schönen Gestalten. Die Malereien haben zwar sehr gelitten, doch sind sie noch immer ziemlich deutlich zu erkennen. — Der Ruf, welchen die Ausführung jener erstgenannten Fresken hervorbrachte, war Veranlassung, dass dem Andrea eine andre ähnliche Arbeit im Vorhofe der Kirche SS. Annun- 2. ziata zu Florenz aufgetragen ward. Hier war bereits durch Alessio Baldovinetti eine Geburt Christi begonnen, durch Cosimo Rosselli ein andres Bild gemalt worden. Andrea begann zunächst mit der Geschichte des heiligen Philippus Benizzi, welche er in fünf grossen und farbigen Bildern ausführte. Diese Darstellungen gehören zu dem Schönsten, was Andrea geleistet hat; sie sind ungemein einfach, im Einzelnen selbst noch strenge gemalt, aber mit einer eigen schlichten Würde, welche man sehr selten in seinen übrigen Werken wiederfindet; eigenthümlich sind diesen Bildern auch die schönen landschaftlichen Gründe. In Hinsicht auf Composition, auf lebendiges Interesse an der vorgehenden Handlung ist das vierte Bild besonders ausgezeichnet, welches den Tod des heil. Philippus und die Auferweckung eines

*) *Pitture a fresco di Andrea del Sarto. Firenze* 1823.

Knaben darstellt; in Hinsicht auf Harmonie der Beleuchtung und des Colorits steht die fünfte am höchsten: die
3. Heilung der Kinder durch das Gewand des Heiligen. Etwas später malte Andrea in demselben Vorhofe noch die Geburt Mariä, ebenfalls ein vorzügliches Werk, und eine figuren-
4. reiche Anbetung der Könige. Aus beträchtlich späterer Zeit (vom J. 1525) rührt ein andres Gemälde Andrea's her, welches in dem grossen Hofe desselben Klosters, in der Lünette über der hintern Kirchthür gemalt, und unter dem Namen der Madonna del Sacco bekannt ist: eine einfache heil. Familie, in welcher der heil. Joseph dargestellt ist, wie er sich sitzend an einen Sack lehnt; es ist eins der gerühmtesten Gemälde Andrea's, von edlen grossartigen Formen, voll schöner Ruhe und mit meisterhaft behandelten Gewändern.

Ehe ich zu Andrea's Staffeleibildern übergehe, will ich noch eines andern bedeutenden Frescobildes seiner
5. Hand erwähnen, welches sich in dem Refektorium des Klosters S. Salvi bei Florenz befindet. Er rührt ebenfalls aus seiner späteren Zeit her (1526—27) und stellt das Abendmahl dar, — in der bekannten Anordnung (wie z. B. Leonardo's Abendmahl — nur freilich diesem in der geistreichen und tiefsinnigen Durchdringung des Gegenstandes nicht zu vergleichen), mit einer eigenthümlichen Gruppeneintheilung und mit schöner Charakteristik der einzelnen Gestalten.

Sehr zahlreich sind Andrea's Staffeleibilder, welche sich meist in dem einfachen Kreise der Madonnen, der heiligen Familien und ähnlicher Altardarstellungen bewegen; in ihnen zeigt sich seine Eigenthümlichkeit in freister Entfaltung. Sehr selten sind Bilder dieser Art aus seiner frühe-
6. ren Zeit; eins derselben jedoch, welches er für das Kloster S. Gallo malte und welches gegenwärtig sich in der Galerie Pitti befindet (n. 124), zeigt einen schöneren und tieferen Ernst, als man sonst bei ihm gewohnt ist; es stellt eine Verkündigung dar und erinnert in Etwas an Francia. In

andren Bildern, wie z. B. in einer andren Verkündigung 7. ebendaselbst (n. 27), sieht man entschiedenen Einfluss Michelangelo's, von dem man nicht sagen kann, dass er auf die Richtung Andrea's günstig gewirkt habe. Die schönste Entfaltung der dem Andrea eigenthümlichen Darstellungsweise sieht man an der sogenannten Madonna di San Fran- 8. cesco, welche sich in der Tribune der Uffizien zu Florenz befindet: Maria mit dem Kinde, auf einem Altärchen stehend und von zwei Engelknaben gehalten, Franciscus und Johannes der Evangelist zu ihren Seiten; beide Heilige von schönem, würdigem und mildem Ausdruck. — Unter 9. den Altargemälden, welche sich jetzt im Pallast Pitti befinden, ist vorzüglich die sog. Disputà della SS. Trinità geeignet, die innere Verwandtschaft Andrea's mit der Richtung der Venezianer zu verdeutlichen. Es ist eine Conversation von sechs Heiligen; vorn knieen, andächtig horchend S. Sebastian und S. Magdalena; von dem was S. Augustin in höchster Begeisterung spricht, wird S. Dominicus mit dem Verstande, S. Franciscus mit dem Herzen überzeugt; S. Laurentius blickt gesammelt vor sich hin. Zu den vortrefflichen Gegensätzen in Ausdruck und Geberde kommt hier noch die höchste Schönheit in der Ausführung, besonders im Colorit. — Ein todter Christus zwischen seinen 10. Angehörigen ist, wie Andrea es liebte, vollkommen symmetrisch componirt, übrigens reich an schönen Einzelheiten. Auch ausserdem findet man eine reiche Anzahl mehr oder minder trefflicher Gemälde Andrea's in den florentinischen Galerieen.

Im Jahre 1518 war Andrea von dem kunstliebenden Könige Franz I. nach Frankreich berufen worden und hatte dort für den König und die Grossen des Hofes eine Anzahl Gemälde gefertigt. Er war dort sehr wohl aufgenommen worden und auf eine Weise belohnt, wie er es in Florenz nimmer erwarten konnte. Gleichwohl liess er sich durch die Bitten seiner eigensinnigen und herrschsüchtigen Frau bestimmen, Paris bereits im folgenden Jahre unter einem

ersonnenen Vorwande zu verlassen, ja sogar Gelder, welche der König ihm zum Ankauf von Kunstwerken nach Italien mitgegeben hatte, zu veruntreuen. Nachmals gereuete ihn dieser leichtsinnige Schritt höchlichst, aber es gelang ihm nie, die Gunst des Königs wieder zu gewinnen. Gewiss ist diese Begebenheit, die ihm auch in der Heimath vielfachen Vorwurf zuzog, nicht ohne hemmenden Einfluss auf die freie Uebung seines Talents gewesen. — Von den in 11. Fontainebleau entstandenen Bildern hat sich nur ein Hauptwerk, die Caritas, jetzt im Louvre, erhalten. Es ist die bekannte Gruppe einer Mutter mit drei Kindern, streng und vollkommen componirt und (trotz vielfacher Misshandlung, trotz der Zerstörung, welcher sie nebst allen andern Bildern der langen Galerie des Louvre*) mit schnellen Schritten entgegengeht) noch immer von kräftiger Farbenwirkung; nur sind die Formen zu wenig gewählt und edel.

Auch ausserhalb Florenz und Paris sind Gemälde von 12. Andrea nicht selten; eine ganze Sammlung von Madonnen und heiligen Familien, theils von seiner Hand, theils von Schülern, findet sich z. B. im Pallast Borghese zu Rom. Einige sehr ausgezeichnete in München, in Wien, Berlin, Dresden u. s. w. Doch ist keineswegs Alles, was seinen 13. Namen trägt, ächt. In Dresden ist eines seiner letzten und berühmtesten Gemälde: das Opfer Abrahams vom Jahre 1529.

Der Weise des Andrea ziemlich nahe steht sein Freund und Arbeitsgenosse Marco Antonio Franciabigio,

*) Die Uebelstände, welche man z. B. bei der Dresdener Galerie beklagt, kommen neben dem systematisch beförderten Ruin der Gemälde in diesem Theil des Louvre kaum in Betracht. Wer sich hierüber näher unterrichten will, sehe die beständigen Klagen einzelner französischer Journale, und: Waagen, Paris, S. 679 u. f. Was die alltäglichen Staubwolken während der Kunstausstellung und die feuchten Dünste des nahen Flusses nicht ruiniren, das erliegt wenigstens den periodischen „Restaurationen.“ Wer noch etwas von dieser Galerie sehen und geniessen will, der eile sich.

ohne dass er jedoch die freie Naivetät des ersteren erreichte. Neben den Arbeiten Andrea's im Vorhofe des Scalzo malte er zwei Gemälde: Johannes, der von seinen Eltern gesegnet wird, um in die Wüste zu gehen, und dann dessen erste Begegnung mit dem jugendlichen Christus; im Vorhofe von SS. Annunziata malte er die Vermählung der Maria; — in all diesen Werken erscheint er als ein glücklicher Nacheiferer des Freundes. (Als jene Vermählung der Maria vor der Vollendung von den Mönchen des Klosters aufgedeckt ward, so erzürnte dies den Künstler so sehr, dass er einige Hammerschläge gegen den Kopf der Maria führte und von der Vernichtung des Ganzen nur mit Mühe zurückgehalten werden konnte. Die Spuren dieser Schläge sind noch gegenwärtig vorhanden, da weder Franciabigio noch irgend ein andrer Maler sich zur Restauration verstehen wollte.) — In seinen Staffeleigemälden ist er selten bedeutend.

14.

15.

Schüler des Andrea war Jacopo Carucci, gewöhnlich Pontormo, nach seiner Vaterstadt, genannt, ein Künstler, der die Eifersucht des Meisters so rege machte, dass dieser ihn durch unartige Behandlung nöthigte, sein Atelier zu verlassen. In der Vorhalle von SS. Annunziata ist von ihm eine Heimsuchung Mariä, ein Gemälde von eigenthümlich grossartigen Formen. In den Uffizien ein ausgezeichnetes Portrait des Cosimo de' Medici, von lebendiger, warmer Farbe. Auch an andern Orten (z. B. im Louvre, im Berliner Museum) kommen vortreffliche Portraitbilder von seiner Hand vor.

16.

17.

18.

Sodann sind besonders noch zwei Schüler Andrea's, Jacone und Domenico Puligo zu erwähnen, welche vielfach Theil an den Werken des Meisters hatten. Bilder des letzteren, namentlich mehrfach vorkommende heilige Familien (z. B. in den Galerieen Borghese und Colonna zu Rom, im Pallast Pitti zu Florenz, u. a. a. O.), sind fast ganz in der Weise des Andrea ausgeführt und gelten nicht selten als Arbeiten des Meisters; nur ist hier die natürliche

19.

Anmuth des letztern in das Unbestimmte und Zerflossene übergegangen.

§. 170. Gleichzeitig mit Andrea und den genannten Künstlern war in der Vorhalle von SS. Annunziata auch der Florentiner Rosso de Rossi (geb. 1496) beschäftigt, 1. welcher dort die Himmelfahrt der Maria malte, ein eigenthümlich bewegtes und feierliches Bild, aber minder edel und klar als die andern Fresken jenes Ortes und schon nicht frei von Hinneigung zu Manier. Ueberhaupt ist diesem Künstler ein gewisser phantastischer Zug eigen, der ihn von den übrigen Florentinern der Zeit unterscheidet. In den Galerieen von Florenz, so wie an andern Orten Italiens, finden sich manche Bilder seiner Hand, doch ist er 2. dort im Ganzen selten. Eine grosse Madonna mit Heiligen, in der Art des Andrea, im Pallast Pitti. Seine thätigste Zeit verlebte Rosso (Maître Roux) in Frankreich, im Dienste Franz I., für den er die künstlerischen Ausschmükkungen des Pallastes von Fontainebleau leitete. Er starb 3. dort im Jahre 1541. — Eine Heimsuchung Mariä, aus seiner besten Zeit, jetzt im Louvre, lässt sowohl den Einfluss des Fra Bartolommeo als den des Andrea erkennen; eine Grablegung ebenda, erscheint kalt antikisirend und sehr manierirt.

Mit einem höchst ausgezeichneten Talente war Ridolfo Ghirlandajo begabt, der Sohn des Domenico Ghirlandajo, der aus der Schule des Vaters und Oheims (Davide Ghirlandajo) in die des Fra Bartolommeo übergegangen war und sich dort zu schöner Selbständigkeit gebildet hatte. Als Raphael im Jahre 1504 nach Florenz kam, trat Ridolfo mit diesem in ein sehr nahes Freundschaftsverhältniss, und Raphael wünschte später dringendst, dass er an seinen grossen Arbeiten im Vatican zu Rom Theil nehmen möchte; doch 4. hat Ridolfo dieser Aufforderung nicht Folge geleistet. Zwei seiner Gemälde, die in der Galerie der Uffizien zu Florenz aufbewahrt werden, lassen es erkennen, wie nah er in jener Zeit an Raphaels aufstrebendes Talent heranreichte; sie

stellen den heil. Zenobius dar, wie er einen todten Knaben auferweckt, und wie sein Leichnam in die Kathedrale von Florenz hinübergeführt wird; sie sind ungemein schön gemalt und vornehmlich in den Köpfen des höchsten Ruhmes werth. Es ist vielleicht die höchste Stufe, welche der florentinische Realismus erreicht hat. Eine tüchtig ausgeführte 4. Krönung Mariä mit mehrern Heiligen, vom Jahre 1504, befindet sich im Louvre. Ein Frauenkopf, im Pallast Pitti, 5. mit dem Datum 1509, ist noch etwa den vorzüglichsten Portraits des Fr. Francia zu vergleichen. Eine Kreuztra- 6. gung, in S. Spirito zu Florenz, schon etwas oberflächlicher in der Durchführung, enthält das originelle Motiv, dass Alles sich nach der trauernd folgenden Maria umsieht. Leider hat dieser Künstler nachmals die so rühmlich eingeschlagene Bahn vollständig verlassen und ist aus einem Künstler ein Handwerker geworden.

Ich beschliesse die Reihe der florentinischen Künstler dieser Zeit mit dem Raffaellino del Garbo, einem Schüler des Filippino Lippi. Dieser Künstler (1476—1524) zeigt in seinen früheren, mehr alterthümlichen Werken eine eigenthümliche Liebenswürdigkeit; es ist etwas zart Gemüthvolles darin, was ungefähr der Richtung des Lorenzo di Credi entspricht, aber in noch zierlicherer Weise durchgebildet. Das Museum von Berlin besitzt fünf Gemälde des 7. Raffaellino, unter denen zwei grössere Altartafeln (I., 179, 199), vor Allen jedoch eine Madonna mit dem Kinde und zwei musicirenden Engeln (I., 194), in der angegebenen Beziehung ausgezeichnet sind. Auch das dramatische Leben, welches manchen Werken seines Lehrers und der Ghirlandaj in so hohem Grade eigen ist, zeigt sich in Raffaellino's „Auferstehung" (in der florentinischen Akademie), 8. namentlich in den vier Wächtern, von einer sehr tüchtigen Seite. — Später folgte der Künstler jener Richtung der neueren Kunst, welche von Michelangelo und Raphael ausgegangen war, doch wusste er dieselbe nicht mit Glück zu behandeln. Ein Beispiel von seinen Arbeiten aus späterer

9. Zeit sind die Deckengemälde der Kapelle des heil. Thomas von Aquino in der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom, deren Wände durch seinen Meister Filippino Lippi gemalt waren.

Viertes Capitel.

Raphael.

§. 171. Ich gehe nunmehr auf einen Künstler über, welcher wiederum zu den grössten der neueren Zeit gehört, auf Raphael Sanzio (richtiger Santi) von Urbino; geboren nach der gewöhnlichen Angabe (bei Vasari), am Charfreitag 1483, gestorben am Charfreitag 1520. Letztes war der 6. April, ersteres der 28. März. Seiner Grabschrift zufolge starb er jedoch an seinem Geburtstage, und auch ein anderes Zeugniss nennt ihn als am 6. April (1483) geboren. — Ueber Raphaels Persönlichkeit kann ich nichts Schöneres sagen, als die Worte, mit denen Vasari seine

§. 171. Sehr reiche Literatur. Die Grundlage bleibt Vasari's Biographie Raphaels. — Eine vorgeblich gleichzeitige Schrift, herausgegeben von Angelo Comolli: *Vita inedita di Raffaello da Urbino, illustr. con note, Roma* 1790; — zweite Ausgabe: 1791; — übersetzt: Das Leben Raphaels von einem unbekannten Gleichzeitigen. München, 1817 — hat sich als untergeschobene Arbeit des vorigen Jahrhunderts erwiesen. — Carlo Fea: *Notizie intorno Raffaello Sanzio da Urbino ed alcune di lui opere etc. Roma* 1822. — L. Pungileone: *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino. Urbino* 1829. — Quatremère de Quincy: *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael. Paris* 1824; — zweite Ausgabe: 1833; — übersetzt und mit bedeutenden Anmerkungen etc. versehen: *Istoria della vita e delle opere di Rafaello Sanzio da Urbino, del S. Quatremere ec. voltata in Italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di* Francesco Longhena. *Milano* 1829. — Rafael als Mensch und Künstler von G. K. Nagler. München 1836. (Eine Compilation.) Andere Arbeiten von Braun, Rehberg etc. — Hauptwerk: I. D. Pas-

Lebensbeschreibung schliesst: — „O du glückliche und selige Seele, da ein jeder Mensch gern von dir redet und deine Thaten rühmt und alle deine Werke bewundert! Wohl mochte, als dieser edle Künstler starb, auch die Malerei sterben, als er die Augen schloss, auch sie erblinden. Uns nun, die wir nach ihm zurückgeblieben sind, kommt es nur noch zu, die gute oder vielmehr beste Weise, die er uns hinterlassen hat, nachzuahmen und sie, wie es seine Tugend verdient und unsere Pflicht ist, in werthestem und ehrenvollstem Andenken zu erhalten und dasselbe stets durch die Rede zu erneuen. Denn in Wahrheit besitzen wir durch ihn nicht nur die Kunst, die Farbe, die Erfindung, welche vereint zu einer solchen Vollendung, wie sie kaum zu hoffen war, gebracht worden sind; es darf auch niemals irgend ein Geist denken, ihn zu übertreffen. Und ausser dieser Wohlthat, welche er der Kunst als ihr wahrer Freund erwiesen hat, unterliess er nicht, uns zu zeigen, wie man mit hohen, mittleren und niederen Leuten verkehrt. Und unter seinen seltenen Gaben erblicke ich besonders eine von solchem Werthe, dass ich selbst darüber erstaune.

---

savant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig 1839, 2 Thle. mit 14 Abbildungen. Eine Schrift, welche die gesammten frühern Resultate kritisch geordnet umfasst, die Werke Rafaels vollständig erörtert und bis auf Weiteres den Gegenstand zum Abschluss gebracht hat.

Vergl. ferner: Italienische Forschungen von C. F. von Rumohr, dritter Band. — Beschreibung der Stadt Rom etc. — Passavant: Kunstreise durch England nnd Belgien. U. a. m.

Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Raphael.* Sehr bedeutende Anzahl, leider nicht mit genügender Kritik ausgewählt. — Bonnemaison: *Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphael. Paris,* 1818. Zum Studium sehr brauchbar. U. a. m.

Verzeichniss der Kupferstiche, die nach Raphaels Werken angefertigt sind: Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Band II. (Leipzig 1769) S. 315 ff. — *Catalogue des estampes gravées d'après Rafael. Par* Tauriscus Euboeus (der arkadische Name des Grafen Lepel) *Francfort sur le M.* 1819. — U. a. m.

Denn der Himmel gab ihm die Kraft, bei der Ausübung unserer Kunst eine solche Liebe zu zeigen (die den Eigenschaften von uns Malern so zuwider ist): dass unsere Künstler — ich sage nicht bloss die geringen, sondern auch diejenigen, welche gern grosse sein möchten, deren die Kunst bekanntlich unzählbare hervorbringt — dass die Künstler, wenn sie in Gemeinschaft mit Raphael arbeiteten, ganz von selbst zusammenhielten und mit einer solchen Uebereinstimmung, dass alles bösliche Verlangen bei seinem Anblicke entwich und dass ein jeder schlechte und gemeine Gedanke vergessen ward. Eine solche Vereinigung hat niemals zu einer andern Zeit Statt gefunden. Und dies geschahe, weil sie gefesselt waren durch seine Höflichkeit und seine Kunst, mehr aber durch den Geist seiner guten Natur, die so voll von Adel war und so erfüllt von Liebe, dass nicht nur die Menschen, sondern auch die Thiere ihm Ehrerbietung bewiesen. Man sagt, dass wenn irgend ein Maler eine Zeichnung bedurfte und ihn, mochte er ihn kennen oder nicht, darum bat, er seine eigne Arbeit unterbrach, um jenem zu helfen. Und immer hatte er eine unzählbare Menge von Künstlern in der Arbeit, denen er half und die er mit derjenigen Liebe unterwies, welche nicht Künstlern, sondern eigenen Söhnen zukömmt. Aus diesem Grunde sahe man ihn nie zu Hofe gehen, ohne dass er, wenn er sein Haus verliess, nicht fünfzig Maler, alles tüchtige und gute Künstler um sich hatte, die ihn, um ihn zu ehren, begleiteten. Ueberhaupt lebte er nicht wie ein Maler, sondern wie ein Fürst. Und desshalb, o Kunst der Malerei, kannst du dich glücklich schätzen, da du einen Künstler erzeugtest, der dich durch Geschick und Tugend über den Himmel erhob."

Indem ich die einseitige Ueberschätzung Raphaels im Vergleich zu andern Künstlern, welche aus dieser Stelle hergeleitet werden könnte und welche gerade heutiges Tages beliebt ist, hier gänzlich dahingestellt sein lasse*),

---

*) Raphaels Grösse, im Verhältniss zu andern Künstlern, ist nicht

so finde ich doch in dieser Charakteristik das eigentliche Wesen, welches der Kunst Raphaels zu Grunde liegt, entschieden angedeutet. Wie ein Zauberer erscheint er in dieser Beschreibung; nur seiner Gegenwart bedarf es, um Freude und Glück zu verbreiten, um das Wunderbare möglich zu machen und die innigste Vereinigung widerstrebender Gemüther hervorzubringen. Das ist der Zauber der Schönheit, der sein ganzes Wesen erfüllte, und durch alle Werke, die er geschaffen, hindurchleuchtet. Von schöner harmonischer Entwickelung der Form geht er zunächst aus, aber nicht in ähnlicher Einseitigkeit, wie man dies z. B. bei Meistern des XV. Jahrhunderts findet: bei Raphael ist die Schönheit der Form der Ausdruck des edelsten Geistes und der höchsten Reinheit der Seele. Leonardo da Vinci ging, wie es scheint, zunächst von charakteristischer Durchdringung des Gegenstandes aus, Michelangelo zunächst von einer eigenthümlichen, einer grossartig subjectiven Auffassung, bei beiden ist die Schönheit der Form erst als ein zweites Element zu betrachten; — bei Raphael umgekehrt. Mit grösster Entschiedenheit erkennt man diese seine Eigenthümlichkeit besonders in gewissen Werken, deren Gegenstand ihm durch fremde Bestimmung gegeben und der besonderen Richtung seines Geistes vielleicht minder angemessen war; hier ist das Einzelne nicht selten anziehender als das Ganze, und es gewinnen Nebenpersonen, welche in liebenswürdigster Naturwahrheit dargestellt sind, ein grösseres Interesse für den Beschauer als der Hauptgegenstand des Bildes.

---

sowohl qualitativer als quantitativer Art: kein Meister hat eine so bedeutende Anzahl höchst vorzüglicher Werke hinterlassen, als er, dem nur ein so kurzes Leben vergönnt war, — bei keinem werden weniger missfällige Einzelheiten bemerkt, als bei ihm. Persönlich steht er demnach allerdings als der edelste und gediegenste Charakter unter den Künstlern, die uns bekannt sind, da. Aber dies darf uns nicht hindern, die glücklichen Momente Anderer ebenfalls in ihrer hohen und vollkommen selbständigen Bedeutsamkeit anzuerkennen.

Raphaels Thätigkeit ward, wie die der meisten grossen Künstler jener Zeit, nicht von einer einzigen Kunst ausgefüllt, namentlich nimmt er auch als Architekt eine bedeutende Stelle in der Kunstgeschichte ein, sowie er ebenfalls für die Erforschung der Werke des römischen Alterthums sehr Bedeutendes begonnen hat. Von einer der herrlichsten Statuen des neuern Roms*) wird ihm nicht nur der Entwurf oder das Modell, sondern neuerlich auch die Ausführung in Marmor zugeschrieben. Indess werden seine anderweitigen Kunstübungen der Art durch sein vorherrschendes Talent für die Malerei verdunkelt, und hauptsächlich in dieser Kunst sehen wir den Gang seiner Entwickelung durch besondere Gunst des Schicksals in glücklichster Weise durchgeführt. Wir wollen diesen so eigenthümlichen Entwickelungsgang in seinen bedeutendsten Einzelheiten verfolgen.

§. 172. Raphael war der Sohn des Giovanni Sanzio oder Santi von Urbino, dessen ich unter den der umbrischen Richtung verwandten Künstlern bereits gedacht habe. Er erhielt die erste künstlerische Bildung wahrscheinlich durch seinen Vater, verlor diesen aber schon in seinem eilften Jahre. Ueber die nächstfolgende Zeit sind bloss Vermuthungen vorhanden. Wahrscheinlich schon im Jahre 1495 trat Raphael in die Schule des Pietro Perugino zu Perugia und blieb mehrere Jahre in derselben (etwa bis zum zwanzigsten Jahre). Ueber die Arbeiten, die Raphael vor seinem Eintritt in die Schule des Perugino gemalt, weiss man 1. nichts Gewisses. Zu Urbino schreibt man ihm jene Madonna zu, die ursprünglich auf die Hofwand des väterlichen Hauses gemalt war und gegenwärtig in einem Zimmer desselben aufbewahrt, jetzt aber als Werk seines Vaters

---

*) Dem Jonas in der Capella Chigi, in S. M. del popolo. Passavants Gründe (I, 249) für die eigenhändige Ausführung durch Raphael scheinen ziemlich einleuchtend. — Ueber den Knaben auf dem Delphin, wovon sich ein Gypsabguss in der Mengs'schen Sammlung zu Dresden erhalten hat, vgl. ebenda I, 250, und Kunstbl. 1837, No. 62.

anerkannt ist; das Rundbild einer heil. Familie in der 2. Sakristei von S. Andrea zu Urbino erscheint als fremde Nachahmung eines der spätesten Werke Raphaels; eine 3. Madonna in Tempera in S. Chiara zu Urbino ist von Ingegno, sodass aus jener frühesten Zeit durchaus nichts Sicheres übrig bleibt.

Raphaels Wirksamkeit in der Schule des Perugino meint man zunächst in mehreren Bildern des Meisters zu erkennen, sofern sich dieser des talentvollen Schülers zur Beihülfe in der Ausführung seiner Arbeiten bedient habe. Die „Auferstehung" im Vatican mag, wie wir oben erwähn- 4. ten, fast ganz von der Hand Raphaels ausgeführt sein; auch gehört hieher ein schönes Altargemälde, welches, 5. früher in der Karthause zu Pavia befindlich, gegenwärtig im Hause des Duca Melzi zu Mailand aufbewahrt wird, und daran besonders der eine Seitenflügel, welcher den Engel mit dem jungen Tobias darstellt, von vorzüglicher Schönheit ist. In der Anbetung des neugebornen Christuskindes, 6. einem von mehrern Händen gearbeiteten peruginesken Schulbild im Vatican, ist wenigstens die Figur des Joseph und vielleicht noch einiges Andere in der vordern Gruppe von Raphael. Dagegen ist die Theilnahme des letztern an den Fresken des Cambio zu Perugia und an der Anbetung der Könige in Città della Pieve mehr als zweifelhaft.

Als erste selbständige Arbeiten Raphaels (um 1500) 7. gelten jetzt die (gegenwärtig getrennten) zwei Seiten einer Kirchenfahne in S. Trinità zu Città di Castello, welche die Dreieinigkeit mit zwei betenden Heiligen und die Erschaffung der Eva darstellen; sodann ein für dieselbe 8. Stadt ausgeführtes Altarbild, den Gekreuzigten mit vier Heiligen enthaltend, welches sich zuletzt in der Galerie Fesch in Rom befand. Beide Werke sind durchaus in Perugino's Art gemalt, gehen aber im geistvollen Ausdruck schon über dieselbe hinaus, während Zeichnung und Farbe noch den Schüler verrathen. In dem letztern Bilde ist die unschuldsvolle Schönheit des Johannes, die tiefe heilige

Trauer der Madonna mit unbeschreiblicher Innigkeit wiedergegeben. — Ausserdem schreibt man dieser Lehrzeit Raphaels in der Werkstatt des Perugino eine Reihe verschiedener Staffeleibilder, mit grösserer oder geringerer Sicherheit, zu. Seine Arbeiten aus dieser Periode tragen den allgemeinen Stempel der umbrischen Schule, aber sie sind zugleich deren schönste Blüthen. Es hat überhaupt diese umbrische Schule in ihrer zarten, schwärmerischen Sentimentalität Etwas, das dem Wesen einer edlen Jugend zu entsprechen scheint. So lange nun ein solches Werk das Frische und Ahnungsvolle des Jünglings an sich trägt, muss es nothwendig wahr und rein erscheinen; wenn aber im späteren Mannesalter die Sentimentalität nicht zur charaktervollen Tiefe, die Ahnung nicht zur energischen Bestimmtheit und Thatkräftigkeit durchgebildet wird, so muss jene jugendliche Zartheit, — wie wir es auch an den frühergenannten Meistern der umbrischen Schule bemerkt haben, — nothwendig in Befangenheit, in Manier und Handwerk ausarten. Dieser Grundton einer edlen Männlichkeit, der freilich noch unentwickelt in den Jugendwerken Raphaels liegt, sich jedoch überall in seiner reinen und klaren Auffassungsweise ankündigt und eben das Jugendliche als ein solches, als ein für höhere Entwickelung Fähiges, bezeichnet, — dieser ist es, der seinen Werken, welche der in Rede stehenden Periode angehören, ihren eigenthümlich hohen Werth verleiht. — Unter diesen Werken mögen hier einige, deren Aechtheit mit ziemlicher Sicherheit begründet ist, angeführt werden. Zuerst einige Madonnen-
9. bilder. Zwei derselben befinden sich im Museum zu Berlin. In dem einen (um 1500 gemalt) ist die Madonna in einem Buche lesend dargestellt, und das Kind, welches einen Stieglitz in der Hand hält, auf ihrem Schoosse. Die Haltung der Mutter ist hier sehr schlicht und einfach; ihr Gesicht bildet ein schönes, reines Oval und trägt den Ausdruck stillen Friedens, jedoch nicht ohne eine gewisse innere Befangenheit. Das Kind ist nicht schön, die Formen sind

noch ungeschickt, die Haltung pretiös*). — Bedeutender 10. ist das andre (vielleicht um zwei Jahre jüngere) Bild, wo zu den Seiten der heil. Jungfrau die Köpfe der Heiligen Franciscus und Hieronymus sichtbar werden. Das Gesicht der Maria, die sich liebevoll zum Kinde wendet, ist hier in denselben Formen, ebenso zart und mild, zugleich aber mit dem vollen Ausdrucke des tiefsten und innigsten Gefühles und ohne alle Befangenheit. Auch das Kind ist schon besser gezeichnet wie das vorige. Sehr trefflich, voll milder Frömmigkeit, sind die Köpfe der beiden Heiligen. Das Bild hat eine schöne sinnreiche Gesammtanordnung und ist ausserordentlich weich und warm gemalt. — Diesem ver- 11. wandt, nur wiederum mannigfach vollendeter, ist ein kleines Rundbildchen der Madonna im Hause Connestabile zu Perugia (um 1503). Maria, halbe Figur, steht in einer Landschaft und liest, wobei das Kind auf ihren Armen ebenfalls mit in das Buch schaut. Hier zeigt der Kopf der Maria die freiste zarteste Entfaltung und ebenso ist bereits das Kind höchst liebenswürdig. Das Ganze ist ein Miniaturbild von unsäglich zarter, liebevoller Ausführung. — Etwas früher entstand wohl die Madonna der Gräfin 12. Anna Alfani in Perugia; ebenfalls eines der lieblichsten Bilder dieser Art. Maria, das auf ihrem Schoos stehende Kind haltend, schlägt die Augen demuthsvoll nieder; oben schweben zwei Cherubimköpfchen.

Sodann ist vornehmlich ein grösseres Altargemälde 13. (nicht später als 1503 gemalt) zu erwähnen, welches die Anbetung der Könige darstellt und aus dem Besitz der Familie Ancajani zu Spoleto in das Museum von Berlin übergegangen ist. Die reiche Composition dieses Bildes

*) Zwischen diese beiden Bilder hinein verlegt Passavant (II, 14) die kleinen Bilder verschiedener Altarstaffeln: eine Taufe Christi und eine Auferstehung, in der Münchner Pinakothek; eine Anbetung der Könige auf Schloss Christiansburg bei Kopenhagen: das Opfer Kain's und Abel's beim Kunsthändler Emerson in London, u. a. m.

befolgt ziemlich die allgemeinen Motive der umbrischen Schule bei Darstellungen der Art, sowie sich dieselben auch in den Stellungen der Figuren, in der Behandlung der Gewänder zeigen; aber die Köpfe tragen bereits das Gepräge eines eigenthümlichen Adels, einer grossen Reinheit und Feinheit in der Entfaltung der Formen. In der Mitte des Bildes, auf einer Decke, liegt das Kind, sehr schön und bereits in lieblichster Kindlichkeit ausgebildet. Auf der einen Seite, wo der Stall ist, kniet die demuthvolle Mutter, und neben ihr, gleichsam ihre Diener, zwei liebliche Engel; dahinter steht S. Joseph. Auf der andern Seite nahen die Könige mit reichem Gefolge, von denen der vorderste, ehrwürdig und ernst, bereits niedergekniet ist; besonders anziehend ist hier der frische jugendliche Kopf des jüngsten Königes. Oben, über den genannten Gruppen stehen noch drei anmuthige singende Engel, von Wolken getragen. Ein reicher, mit Tritonen, Nymphen und Genien gefüllter Arabeskenrand, in dessen oberen Ecken zwei Sibyllen, in den unteren zwei Heilige dargestellt sind, umschliesst das Ganze. Das Bild ist mit Leimfarben (al guazzo) auf Leinwand gemalt und hat leider durch Feuchtigkeit sehr gelitten, so dass nicht nur überhaupt die Farben sehr verblichen, sondern auch in einigen Theilen, wo sie weniger durch den Leim gebunden waren, ganz abgefallen sind. An diesen Stellen liegt gegenwärtig die geistreiche Unterzeichnung
14. zum Vorschein*). — Das schon erwähnte perugineske Bild

*) Dr. Waagen: „Ueber das Gemälde Raphaels aus dem Hause Ancajani," in der Zeitschrift: „Museum, Blätter für bildende Kunst, 1834, No. 18, f. — Es sind neuerlich Zweifel rege geworden, ob das Bild durchhin Raphaels Werk sei. Dass die Composition der Schule überhaupt angehört, ist unzweifelhaft und wird durch das Bild im Vatican, sowie durch andere Schulbilder desselben Inhalts, z. B. das in einzelnen Motiven ähnliche des Pinturicchio im Berliner Museum bestätigt; nur ist sie hier schöner und ruhiger auseinandergehalten, als in den übrigen Wiederholungen. Sieht man aber auch hiervon ab, und macht man die sehr conventionelle Gewandung als Gegengrund

im Vatican (S. 559) ist dem eben besprochenen sehr ähnlich, nur dass hier auf der einen Seite des Bildes Maria, auf der andern Joseph knien, im Mittelgrunde die Hirten und im Hintergrunde die Könige zur Verehrung herbeikommen. Ausser Raphaels Hand glaubt man u. a. in einigen Partien die des Spagna zu erkennen.

Ein andres bedeutendes Bild dieser Zeit, welches wiederum das Fortschreiten des jungen Künstlers erkennen lässt, ist die Krönung der Maria, im Jahre 1503 für die Kirche S. Francesco zu Perugia gemalt, gegenwärtig in der Galerie des Vaticans zu Rom. Oben, auf Wolken, Christus und Maria, von musicirenden Engeln umgeben; unten die Jünger, um das leere Grab stehend. In dem unteren Theile des Bildes zeigt sich das deutliche Bestreben, den Figuren mehr Schwung, Bewegung und enthusiastischen Ausdruck zu geben, als dies früher in der Schule gebräuchlich war, ein Bestreben, welches hier allerdings zwar einzelnes Schöne (wie z. B. die wunderherrlichen Köpfe dreier aufwärts blickenden Jünger), jedoch auch — bei der noch nicht freien Herrschaft über die künstlerischen Darstellungsmittel — manches Verfehlte und Manierirte hervorgebracht hat. Auch der Christus ist, was den Ausdruck des Gesichtes anbetrifft, missrathen; dagegen die Maria in Kopf, Gestalt und Geberde sehr schön und fromm. Die Predella war mit zierlich miniaturartigen Darstellungen der Verkündigung, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel geschmückt; diese Bilder befinden sich in derselben Galerie*). 15.

In diese Zeit gehört auch Raphaels Theilnahme an den Arbeiten des Pinturicchio in der Libreria des sieneser Domes. Doch scheint sich dieselbe bloss auf einige Ent- 16.

---

geltend, so müssten doch immer die überaus schönen und geistvollen Köpfe Raphaels Werk bleiben, indem sie weder der Meister noch irgend ein anderer Schulgenosse so hätte schaffen können.

*) Andere kleinere Arbeiten dieser Zeit s. bei Passavant, I, S. 69 u. f., und II, S. 25 u. f.

würfe beschränkt zu haben, wie man noch ein Paar schöne Zeichnungen von seiner Hand zu den ausgeführten Compositionen besitzt, (die eine in der Galerie der Uffizien zu Florenz, die andre im Hause Baldeschi zu Perugia). Diese stehen den Wandgemälden der Libreria in Bezug auf die Feinheit des Gefühles, Anmuth und freie Naivetät beträchtlich voran, so dass Raphael an der Ausführung in Farben bestimmt keinen Theil gehabt haben kann.

Nach diesen Arbeiten scheint Raphael die Schule des Perugino verlassen zu haben und selbständig aufgetreten zu sein. Zunächst sind hier einige Gemälde anzuführen, die er bei einem zweiten Aufenthalt in dem benachbarten Città di Castello und dann in Urbino gemalt hat. Sie tragen zwar ebenfalls noch den vollkommenen Stempel der umbrischen Schule, doch wird in ihnen bereits ein freieres Regen des eignen Geistes, ein Streben nach einer bestimm-
17. teren Individualisirung bemerkbar. Das vorzüglichste unter diesen, das schönste aus Raphaels erster Entwickelungsperiode, ist die Vermählung der Maria (lo Sposalizio), mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1504 bezeichnet, gegenwärtig in der Galerie der Brera zu Mailand befindlich. Es ist eine Darstellung von einfach schöner Anordnung: Maria und Joseph in der Mitte einander gegenüberstehend, der Hohepriester zwischen ihnen der beider Hände leitet, indem Joseph im Begriff ist, den Ring an die Hand der Braut zu stecken. Zur Seite der Maria die Schaar der Tempeljungfrauen; zur Seite des Joseph die Schaar der Freier, welche ihre dürren Stäbe zerbrechen. (Der Stab, den Joseph in der Hand trägt, ist zur Lilie erblüht, und hat ihn solchergestalt, der Legende zufolge, unter den Freiern auserwählt). Im Hintergrunde das hohe, säulengeschmückte Gebäude des Tempels. Die Gestalten sind, bei dem mannigfach Steifen und Befangenen der alten Schule, doch edel und würdig, die Gesichter voll süsser Schönheit und jener zarten schwärmerischen Wehmuth, die der Darstellung dieses Gegenstandes einen eigenthümlichen

Reiz verleiht, während sie bei andern, mehr bewegten Darstellungen störend wirkt. — In Urbino malte Raphael im Jahre 1504 einen „Christus am Oelberg", jetzt im Besitz des Fürsten Gabrielli zu Rom, ein Bild von feinster Ausführung und edler Composition. Merkwürdig ist hier die innere Befangenheit des Künstlers in dem Anschauungskreise seiner Schule: Judas und die Schaar der Häscher sind ebenfalls liebliche und würdige Gestalten geworden und scheinen nichts weniger als Verrath und Gewaltthat im Schilde zu führen. — Auch die zwei zierlichen Ritterbildchen im Louvre, S. Georg und S. Michael, scheinen in dieser Zeit für den Herzog von Urbino gemalt zu sein. Georg, eine edle, schlanke Gestalt auf weissem Pferde, greift den Drachen, den er schon mit der Lanze durchbohrt hat, mit dem Schwerte an; in der Landschaft des Hintergrundes sieht man die befreite Prinzessin. — Der jugendlich schöne, gepanzerte Erzengel Michael auf den Hals des Drachen tretend, haut mit dem Schwerte nach demselben; in der nächtlichen Landschaft Ungethüme aller Art, verdammte Seelen von Teufeln gequält, und eine brennende Stadt, nach dem VIII. und XXIII. Gesang von Dante's Hölle. Die Ausführung beider Bildchen ist höchst sorgfältig und dabei leicht und kühn; das des Georg hat leider sehr gelitten und ist bedeutend übermalt. — Noch in das vorhergehende Jahr wird der „Traum des Ritters" verlegt, ein Miniaturbild im Besitz der Lady Sykes in London. Einem schlafenden geharnischten Jüngling unter einem Lorbeerbaum erscheinen zwei Frauen; die Eine, im Purpurkleid, hält ihm ein Buch und ein Schwert vor, die Andere, reich geschmückt, reicht ihm Blumen als Sinnbild der Lebensfreuden. Es scheint eine der schönsten Allegorien im Sinne des Giorgione.

§. 173. Im Herbste des Jahres 1504 ging Raphael nach Florenz*). Es war jene Zeit, in welcher die tosca-

*) Dass im Sommer 1505 auch Perugino für einige Zeit in Florenz

nische Kunst gerade in ihrer schönsten Entfaltung stand, und die bedeutendsten Künstler dort mit einander um den Preis rangen. Neue Vorbilder traten dem strebenden Geiste des Jünglings entgegen und bezeichneten ihm den Weg, auf dem er zur Meisterschaft gelangen sollte. Hier hebt sich eine neue Epoche seiner Entwickelung an; hier beginnen die Jahre der Befreiung aus den einschränkenden Manieren, in welchen die Schule des Perugino sich bewegte; die Jahre, in welchen der Jüngling zu selbständiger Männlichkeit heranreifte und eine schöne, freie Entfaltung der Formen sich zu eigen machte. Sind Raphaels frühere Arbeiten der Ausdruck einer eignen milden Seelenstimmung, so trägt der grössere Theil derer, welche nun zunächst folgen, mehr und mehr das Gepräge einer unbefangenen, heiteren Auffassung des Lebens. (Einwirkung der Cartons von Leonardo und Michelangelo S. 508 und 526. Ueber Raphaels Verhältniss zu Fra Bartolommeo S. 543, zu Ridolfo Ghirlandajo S. 552.)

1. In dieser Zeit soll die berühmte Madonna del Granduca entstanden sein, welche gewöhnlich in der Galerie des Palastes Pitti aufgestellt, aber ein hochverehrtes Privateigenthum der grossherzoglichen Familie ist. Maria hält das nackte Kind still auf dem Arme und blickt in tiefem Sinnen nieder. Bei einer, z. B. im Nackten, nur flüchtigen und überhaupt sehr einfachen Ausführung besitzt dieses Bild vor allen frühern Madonnen Raphaels jenen bannenden Zauber, welchen nur das Innewerden eines grossen geistigen Geheimnisses hervorbringt; man fühlt, dass kein früherer Maler so viel freie, übersinnliche Schönheit mit einem so tief ahnungsvollen Ausdruck zu verbinden im Stande war. Es ist die letzte und höchste Verklärung, deren Perugino's Typus fähig ist. — Auch die Madonna

---

war, beweist eine Urkunde bei Gaye, Cartegg. II, S. 68. Auch Leonardo muss nach den Rechnungen S. 79 u. f. zu schliessen, mindestens bis in den Sommer 1505 in Florenz gewesen sein, Michelangelo ebenfalls.

beim Herzog von Terra nuova in Neapel scheint aus dieser Zeit zu stammen; Maria in einer Felslandschaft sitzend hält auf dem Schoosse das Christuskind, welches mit dem kleinen Johannes ein Spruchband hält; ein dritter Knabe, lieblich aufschauend nach dem Christuskinde, lehnt an ihrem Knie.

Doch kann Raphaels erster Besuch in Florenz nur von kurzer Dauer gewesen sein*). Bereits im folgenden

---

*) Hier müsste das im October 1845 aus der Vergessenheit hervorgezogene Abendmahl im ehemaligen Nonnenkloster S. Onofrio zu Florenz (Via Faenza, No. 4771) erwähnt werden, wenn ich mich bis jetzt entschliessen könnte, darin ein unzweifelhaftes Werk Raphaels zu erblicken. Es haben sich in der Frage über die Echtheit dieses Werkes schon so viele achtbare Autoritäten für und gegen vernehmen lassen, dass ich es am liebsten bei einem blossen Referat bewenden liesse; allein die Ansicht über den ganzen Entwickelungsgang Raphaels hängt zu sehr davon ab, als dass ich das eigene Urtheil über dieses jedenfalls sehr werthvolle Frescogemälde zurückhalten dürfte.

Das Bild wirkt beim ersten Anblick etwa wie ein Pinturicchio, oder ungefähr als eine nicht rein florentinische, sondern aus florentinischen und peruginesken Einflüssen gemischte Production. Für Raphaels Werk jedoch wird es ein unvorbereiteter Beschauer nicht leicht erkennen wollen. Nicht nur weichen die etwas breiten Köpfe von dem Typus seiner Krönung Mariä, seines Sposalizio, eines Frescobildes von S. Severo beträchtlich ab, nicht nur steht die sehr feste und geübte Praxis in diesem Abendmahl der noch immer zaghaften frühraphaelischen (z. B. in dem Fresco von S. Severo) geradezu entgegen, — sondern auch die Composition spricht eher gegen als für Raphael. Es ist psychologisch unwahrscheinlich, dass Er, unter dem Eindruck der gewaltigsten Werke Leonardo's (und vielleicht auch Michelangelo's), in einem Augenblick der stärksten künstlerischen Gährung seines Innern, sich so gutwillig in die althergebrachte, noch von den Ghirlandaj aufgenommene Compositionsweise des betreffenden Gegenstandes ergeben habe, zumal da von Leonardo's schon damals weltberühmtem Abendmahl wenigstens Skizzen oder Nachrichten zu ihm gedrungen sein mussten. Die Inschrift am obern Saum des Kleides des heiligen Thomas, selbst wenn man die (immerhin sehr streitige!) Lesart RA)PH(ael) VR(binas) MDetV zugiebt, beweist noch nicht für das

Jahre finden wir ihn mit mehreren grossen Arbeiten in Perugia beschäftigt, die zugleich auch nur erst die allgemeine Einwirkung der florentinischen Kunst — in Bezug auf Reinigung, Fülle und klarere Entfaltung der Form — mit Beibehaltung mannigfacher Motive der peruginischen Schule erkennen lassen.

Zunächst ist hier das wahrscheinlich schon früher begonnene, aber jetzt erst vollendete Gemälde anzuführen, 3. welches Raphael für das Nonnenkloster S. Antonio di Padua zu Perugia verfertigte und welches sich gegenwärtig, nachdem es einige Zeit im Besitz des Hauses Colonna zu Rom gewesen war, im königl. Schloss zu Neapel befindet. Es stellt Maria mit dem Kinde auf einem Throne von schwerer Architektur und mit einem Baldachin geschmückt, vor. Auf den Stufen des Thrones steht anbe-

gp. Pass. I. p. 87. II. p. 39. No. 31. — Abbild. in Umriss: Ser. d'Agincourt [illegible]
Die Predellen sind gest. v. Passav.

ganze Bild, sondern nur für den betreffenden, allerdings ausserordentlich schönen Kopf. Raphael hat sich in andern Fällen, z. B. bei der Kirchenfahne von Città di Castello, bei der belle Jardinière, nicht gescheut, seinen Namen im Gewande der Hauptfigur anzubringen, selbst wenn es Gottvater war. — Aber auch äussere Gründe machen Raphaels Urheberschaft fast undenkbar. Florenz war im Jahre 1505 überreich an einheimischen Kräften, zum Theil ersten Ranges, welche selbst die namhaftesten Ausländer nur sehr schwer aufkommen liessen, geschweige denn einen — wenigstens in diesen Kreisen — noch ganz unbekannten Jüngling. Ueberdiess wandte Raphael die wenigen Monate seines ersten Aufenthaltes zu Florenz gewiss auf andere Dinge als auf eine so umfangreiche eigene Unternehmung, welche ihn ausschliesslich hätte in Anspruch nehmen müssen; eine neue Welt von Kunstwerken, von den Fresken Masaccio's bis auf die jüngsten und herrlichsten Schöpfungen der Zeitgenossen, lag damals plötzlich vor ihm offen, und wenn wir von irgend einer Epoche seines Lebens annehmen dürfen, dass sie wesentlich eine aufnehmende, innerlich verarbeitende gewesen, so ist es diese.

Inzwischen kann die Kunstgeschichte bei der noch immer dauernden Erörterung hierüber nur gewinnen. Einem wahrhaft abschliessenden Ergebniss, welches es auch sei, wird sich Jedermann gerne fügen. — B.

tend der kleine Johannes vor dem segnenden Christuskinde (das auf Begehren der Klosterschwestern mit einem Hemdchen angethan ist); Maria zieht ihn in sanfter Berührung näher. Zu den Seiten die Heiligen Petrus und Katharina, Paulus und Dorothea. In der Lünette über dem Bilde sieht man Gottvater, halbe Figur, und zwei anbetende Engel zu seinen Seiten. Die Gewandung hat hier bereits, besonders in den kräftigen Gestalten der Apostel, etwas mehr Freies und Breites, die Köpfe der Männer sind in schöner Würde gehalten, die Weiber überaus zart und innig (besonders die heil. Katharina von hoher Anmuth), die beiden Kinder voll lieblichster Naivetät. — Die kleinen Darstellungen der Predella sind gegenwärtig zerstreut: Christus am Oelberg bei Hrn. S. Rogers in London, die Kreuztragung bei Hrn. Miles in Leight Court (bei Bristol), der Leichnam Christi von den Seinigen betrauert, bei Hrn. Whyte in Barron Hill (Derbyshire).

Zwei andre Gemälde sind mit dem Datum des Jahres 1505 bezeichnet. Das eine derselben ist eine Altartafel, 4. für die Servitenkirche zu Perugia gemalt, gegenwärtig zu Blenheim (dem Landsitze des Herzogs von Marlborough) in England: Maria mit dem Kinde auf dem Throne, Johannes der Täufer und der heilige Nicolaus von Bari zu ihren Seiten; ein Bild von ausserordentlicher Schönheit und Würde. Neben der schwärmerischen Gefühlsinnigkeit der Schule von Perugia offenbart sich hier schon das Bestreben, durch gründliche Studien eine grössere Freiheit und Naturwahrheit zu erreichen. Das Mittelbild der Predella, die Predigt Johannis des Täufers darstellend, befindet sich zu Bowood (dem Landsitze des Marquis von Lansdowne). — (Auch die kleine sog. Pietà des Grafen Tosi in Brescia, 5. den Auferstandenen mit der Dornenkrone, in segnender Geberde darstellend, scheint dem Jahre 1505 anzugehören. Das Bild ist von herrlicher Ausführung und wohlerhalten.)

Nun folgt ein Frescogemälde von nicht unbedeutender 6. Dimension, in der Lünette einer Kapelle im Kloster S. Se-

vero zu Perugia. In der Mitte ist hier Christus, über ihm die Taube des heil. Geistes, zu seinen Seiten zwei Jünglingsengel dargestellt; über dieser Gruppe Gott-Vater mit zwei Engelknaben, (doch ist dieser Theil des Bildes sehr beschädigt); auf jeder Seite der Mittelgruppe, etwas tiefer, drei sitzende Heilige. Es ist eine ungemein grossartige Composition, die, wie sie auf der einen Seite an das verdorbene Frescobild Fra Bartolommeo's in S. Maria Nuova zu Florenz und ältere Beispiele erinnert, so zugleich auch als das Vorbild zu der Glorie in Raphaels berühmter Disputa im Vatican betrachtet werden muss. Die Heiligen sind höchst würdig, Christus sehr schön und mild, und die Engel, wenigstens der zur Linken des Erlösers, der die Hände vor der Brust faltet, überaus hold und anmuthvoll. Die Gewandung ist, wenn auch noch streng, so doch sehr trefflich, in grossen Linien und Massen, ausgeführt. Leider hat das Bild, auch mit Ausnahme der obersten verdorbenen Gruppe, mannigfach gelitten. — Unter demselben befindet sich eine Nische und zu den Seiten derselben je drei Heilige, welche nach Raphaels Tode im Jahre 1521 von Perugino gemalt sind und den überlebenden Meister in betrübender Schwäche zeigen.

§. 174. Nach Vollendung dieser Arbeiten scheint Raphael unverzüglich nach Florenz zurückgekehrt zu sein, woselbst er sich, mit Ausnahme einiger Besuche in Bologna, Urbino und Perugia, bis in die Mitte des Jahres 1508 aufhielt. Die früheren Gemälde, welche Raphael in diesen Jahren seines Aufenthalts zu Florenz ausgeführt hat, bewahren, wie zu erwarten steht, in Auffassung und Darstellung ebenfalls noch manche Nachklänge der peruginischen Schule; die späteren entsprechen im Wesentlichen der allgemeinen Richtung der Florentiner dieser Zeit.

1. Zu jenen gehört, als eins der frühsten (1506) die heilige Familie mit der Fächerpalme, im Besitz des Lord Francis Egerton zu London (in der sog. Bridgewater-Galerie). Es ist ein Rundbild: Maria sitzt unter einer

Fächerpalme und hält das Christuskind auf ihrem Schoosse, dem der heil. Joseph knieend Blumen überreicht. Doch ist letzterer entweder von einer andern, unbedeutenden Hand gemalt oder ganz und gar übergangen. Das Bild ist überhaupt in schlechtem Zustande.

An dieses Bild dürfte sich zunächst die „Jungfrau im Grünen", in der k. k. Sammlung zu Wien, anschliessen. Hier ist Maria in einer anmuthigen Landschaft dargestellt, das Christkind vor ihr stehend, welches sie mit beiden Händen unterstützt, der kleine Johannes zur Seite knieend, der dem Gespielen ein Rohrkreuz überreicht und zu dem sie sich liebevoll umwendet. Ein Bild von zarter Anmuth und Lieblichkeit, welches mehr als irgend ein anderes im Ausdruck der Köpfe, in der Körperbildung der Kinder, selbst im Faltenwurf und in dem tiefen, bräunlichen Tone der Landschaft den Einfluss Leonardo's zeigt. — Verwandt mit dieser Composition sind zwei andre Bilder. Das eine ist die Madonna del Cardellino in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Hier überreicht der kleine Johannes dem Christkinde einen Stieglitz, (daher der Name des Bildes). Gestalt und Gesicht der Maria sind hier von der reinsten Schönheit, ihr ganzes Wesen ist der Ausdruck eines beseligenden Friedens. Auch Johannes ist ungemein zart; bei dem Christkinde jedoch überstieg die Aufgabe, welche sich der Künstler gesetzt hatte, göttlichen Ernst und Hoheit im Kinde darzustellen, noch seine Kräfte, und die Figur wie der Ausdruck des Gesichtes sind noch steif und etwas pretiös. — Das dritte dieser Bilder ist die sogenannte schöne Gärtnerin (la belle jardinière), bez. 1507, im Museum von Paris. Dies Bild gehört der späteren Zeit von Raphaels Aufenthalt in Florenz an, und wenn es eine ziemlich ähnliche Composition, wie die beiden obengenannten, darstellt, so ist hier doch alles Ungenügende und Beengende verschwunden. Es ist ein Bild der freundlichsten Heiterkeit, der liebevollsten Anmuth und Unschuld; zwischen blühenden Kräutern, wie in einem Garten (daher

wohl der Name) sitzt hier Maria; Christus steht vor ihren Knieen und Johannes kniet in kindlicher Hingebung zur Seite. Leider hat das Gemälde ungemein gelitten und ist stark übermalt. — Eine alte Copie, welche in letzter Zeit öfter den Besitzer gewechselt hat, wird mit Unrecht für das Original ausgegeben, und ist wahrscheinlich das Werk eines Niederländers.

Interessant ist es, den Entwickelungsgang Raphaels in den kleineren Bildern, welche er in Florenz gemalt, — halben Figuren der Madonna mit dem Kinde auf dem Arm, zu beobachten. Auch hier beginnt deren Reihenfolge mit Bildern, welche den Ausdruck des zartesten innigsten Gefühles tragen, und schliesst mit solchen, in denen mehr 5. freie Heiterkeit und Lebenslust vorherrscht. Den Anfang dieser Reihe macht die Madonna aus dem Hause Tempi (zu Florenz), in der Pinakothek zu München. In diesem Bilde drückt Maria das Kind, welches sich an sie schmiegt, mit zarter Innigkeit an sich und scheint ihm leise Worte der Liebe zuzuflüstern. — In diesem Bilde ist Maria stehend dargestellt, in den drei folgenden sitzend, indem das Christkind, aus dem Bilde hinausblickend, auf ihrem Schoosse sitzt und den Busenbesatz ihres Kleides 6. fasst. Das schüchternste dieser Art ist ein kleines Bildchen, welches sich (aus der Galerie Orleans stammend) vor einigen Jahren bei dem Kunsthändler Neuwenhuys zu London befand und vielleicht noch im Handel ist. — Reizend und zur edelsten Harmonie entwickelt sind diese Motive kindlicher Lust und mütterlicher Zartheit in dem leicht, aber 7. ungemein geistreich gearbeiteten Bilde aus dem Hause Colonna (zu Rom), jetzt im Museum zu Berlin. — Das dritte, im Besitz des Grafen Cowper zu Pansanger in England, mit der Jahrzahl 1508 bezeichnet, grenzt dagegen in dem kecken, knabenhaften Ausdrucke des Kindes an Manier, wenngleich auch hier das Antlitz der Madonna von 8. grosser Lieblichkeit ist. — Auch die schöne Composition der Madonna mit der Nelke, deren Original verschol-

len ist, gehört wohl in diese spätere florentinische Zeit: Maria hält auf ihrem Schooss das lebhaft bewegte Christuskind und reicht ihm eine Nelke dar, nach der es freudig greift; hinten sieht man durch ein Fenster ins Freie. Ein Schulbild dieses Inhaltes besass Cav. Camuccini, eine höchst vorzügliche, wie es scheint freie, Wiederholung, wahrscheinlich von der Hand Sassoferrato's, befindet sich in der Sammlung des Hrn. B. Mäglin in Basel.

Eine grössere Darstellung der heiligen Familie, etwa aus der mittleren Zeit von Raphaels florentinischer Periode, befindet sich in der Pinakothek von München. In der Composition dieses Bildes tritt dem Beschauer das besondere Studium einer künstlichen Gruppirung entgegen. Maria, in knieend sitzender Stellung auf der einen Seite des Bildes, vornübergewandt, vor ihr das Christkind; auf der andern Seite Elisabeth, in ähnlicher Stellung, vor ihr der kleine Johannes. Hinter den Frauen Joseph, stehend und die Gruppe in strenger Pyramidenform schliessend. Obgleich indess diese Absichtlichkeit der Composition*) dem Ganzen etwas Befangenes giebt und auch Andres noch den minder vollendeten Künstler erkennen lässt, so entwickelt sich doch auch hier wiederum eine Fülle schöner Einzelheiten, und ist durch das Spiel der Kinder, denen die Aeltern in verschiedener Weise zuschauen, die An-

*) Als oben in den Wolken noch die sechs Engelköpfe sichtbar waren, mochte dieselbe weniger auffallen. (Eine noch in der Düsseldorfer Galerie vorgenommene sog. Restauration hat jene Köpfe verschwinden machen). — Im Palast Corsini zu Rom befindet sich eine heil. Familie welche dem Fra Bartolommeo zugeschrieben wird und fast genau dieselbe Composition, nur ohne die heil. Anna wiederholt, sodass die in dem Münchner Bilde so fest geschlossene Gruppe auf unangenehme Weise auseinander fällt. Ohne Zweifel liegt hier die Priorität der Composition auf der Seite Raphaels, und ich möchte gerne glauben, dass das Bild im Palast Corsini, schon wegen seiner etwas manierirten Ausführung, nicht von Bartolommeo selbst, sondern von einem seiner Schüler dem raphaelischen nachgeahmt sei. — B.

ordnung wenigstens innerlich in ansprechender Weise motivirt.

10. Eine andre heilige Familie, halbe Figuren, die sich in der Galerie der Eremitage zu Petersburg befindet, scheint noch etwas früher entstanden zu sein. Wenigstens wird in dem Kopf des heil. Joseph, der auf das Kind niederblickt, ein gewisses naturalistisches Bestreben sichtbar, wie nicht mehr in Raphaels späteren Werken und wie es wohl dem Einflusse des ihm befreundeten Fra Bartolommeo

11. zugeschrieben werden dürfte. — Im Oratorium des Escurial findet sich eine Madonna, welche nach einem Motiv Leonardo's das auf einem Lamme sitzende Kind hält, während Joseph auf seinen Stab gestützt zuschaut. Das Bild ist bloss untermalt und wahrscheinlich eines von denjenigen, welche Raphael bei seiner Abreise nach Rom unvollendet zurückliess.

12. Eins der vorzüglichsten Gemälde aus der späteren florentinischen Zeit Raphaels (etwa 1507) ist die heilige Catharina, im Besitz des Hrn. Beckford zu Bath in England, früher in der Galerie Aldobrandini zu Rom. Die Heilige steht in halber Figur vor dem Beschauer, auf das Rad gelehnt, und blickt in himmlischer Begeisterung dem niederstrahlenden Lichte entgegen. Nur wenigen der grössten Meister ist es geglückt, diese Stimmung so wahr, lebendig und entzückend darzustellen.

Ausser diesen sämmtlichen, mehr für die häusliche Andacht bestimmten Bildern fertigte Raphael zu Florenz noch zwei grössere Altartafeln. Die eine derselben ist die

13. Madonna von Pescia (Mad. del baldacchino), in der Galerie des Palastes Pitti zu Florenz. Maria mit dem Kinde auf dem Throne, die Heiligen Petrus und Bruno, Antonius und Augustin auf dessen Seiten; zwei Engelknaben, die einen Pergamentstreifen mit Noten in den Händen halten, zu den Füssen des Thrones; über demselben ein Baldachin, dessen Vorhänge von zwei fliegenden Engeln in die Höhe gehalten werden. Das Bild ist nicht ohne

eine gewisse kirchliche Grossartigkeit, vorzüglich in den Gewändern der Heiligen (namentlich ist der heil. Bruno grandios), im Uebrigen jedoch zeigt sich auch hier jene naturalistische Richtung der Florentiner vorherrschend, und die Köpfe sind zumeist ohne Adel und innere Würde. In der Carnation erinnert das Bild beträchtlich an Fra Bartolommeo. Uebrigens liess Raphael dasselbe unvollendet in Florenz zurück, und in dieser Gestalt, nur durch starke Restaurationen mit einem Anschein von Vollendung versehen, ist es noch jetzt vorhanden.

Das zweite Altarbild ist die Grablegung Christi, welche Raphael im Jahre 1507 für die Kirche S. Francesco zu Perugia malte, gegenwärtig in der Galerie Borghese zu Rom. Das Bild zerfällt in zwei Gruppen. Zur Linken, drei Viertheile des Ganzen einnehmend, der Leichnam des Heilandes, der von zwei Männern in mächtiger Anstrengung zum Grabe getragen wird. Neben dem Leichnam Magdalena, Petrus und Johannes, in verschiedenartig sich äussernder Theilnahme. Zur Rechten Maria, die, von den Frauen unterstützt, in Ohnmacht sinkt. Dies Bild ist unter Raphaels Compositionen die erste, in welcher ein historischer Moment in vollständiger dramatischer Entwickelung vorgestellt ist; aber die Aufgabe überstieg, in dieser Beziehung, noch die Kräfte des jungen Meisters. Die Composition ist unruhig, ohne eine grossartige Totalwirkung und die Bewegungen sind mehrfach übertrieben. Auch das Pathos, das in einzelnen Köpfen mächtig hervortritt, erscheint nicht in allen als der unmittelbare Erguss des Gefühles. Von wunderbarer Schönheit aber ist der Körper des Heilandes; hier ist ein Adel, ein Ebenmaass der Form, der Ausdruck eines erhabenen Schmerzes in dem zurückgesunkenen Haupte, wie sie nur des grössten Meisterwerkes würdig sein können. Die technische Ausführung des Bildes ist schön, aber streng. — Die Lunette, in einem Viereckfelde Gott-Vater mit aufgehobenen Händen zwischen Engeln darstellend, krönt jetzt ein Altarbild des Orazio Alfani (Christi Ge-

14.

15.

16. burt) in der Kirche S. Francesco zu Perugia. — Die Darstellungen der Predella befinden sich in der Galerie des Vatikans. Es sind grau in grau gemalte Bildchen mit den Gestalten der Hoffnung, der Liebe und des Glaubens in kreisrunden Medaillons und Genien zu deren Seiten. Es sind überaus anmuthige und liebenswürdige Compositionen, geistreich und leicht ausgeführt.

17. Ein drittes grösseres Altarbild, aus dem Dom von Pisa stammend, befand sich vor einigen Jahren in der Solly'schen Sammlung zu London*). Es ist eine Himmelfahrt Mariä; unten um das Grab theils knieend theils stehend Johannes, Philippus, Paulus und Franciscus. Die Composition gehört sicher der florentinischen Epoche Raphaels an, von der Ausführung dagegen wahrscheinlich bloss Johannes, Franciscus und die Köpfe der Cherubim; das Uebrige möchte wohl von Ridolfo Ghirlandajo vollendet sein.

18. Schon im Jahre 1506 malte Raphael für den Herzog von Urbino wiederum einen heil. Georg, welcher mannigfach an das frühere Bildchen erinnert; nur dass hier der Drache schon von der Lanze die tödtliche Wunde empfängt, und die Königstochter nicht entflieht, sondern auf den Knien liegt. Gegenwärtig hängt das Bild als Votivtafel mit brennender Lampe bei dem grossen Portrait des Kaisers Alexander in der Eremitage zu St. Petersburg.

Auch die frühste mythologische Darstellung Raphaels, zu welcher ihn wahrscheinlich die berühmte antike Gruppe in der Libreria des Domes von Siena begeistert hatte,
19. entstand um diese Zeit: das kleine Bild der drei Grazien, zuletzt in der Sammlung von Lord Dudley in London**). Die süsse Holdseligkeit des noch immer etwas peruginesken Ausdruckes verbindet sich hier auf reizende Weise mit

*) Vgl. Waagen, England, II, S. 3.

**) Wo Waagen (England II, 204) dasselbe im Jahre 1835 indess nicht mehr vorfand.

einer sehr edeln und reichen Behandlung des Nackten, und mit der einfach schönsten Gruppirung; die drei Gestalten in freier Landschaft stehend, legen jede die eine Hand auf die Schulter der Andern, und halten in der andern Hand eine goldene Kugel.

Endlich einige Bildnisse. Raphaels eigenes Portrait in der Sammlung eigenhändiger Künstlerbildnisse in den Uffizien zu Florenz, jenes schöne, schlichte und milde Bild, in welchem man gern den Spiegel des Seelenlebens seiner früheren Werke wiedererkennt. — Die Portraits des Angelo Doni, eines kunstliebenden Florentiners, und seiner Gattin, im Palaste Pitti zu Florenz, zwei in liebenswürdiger Naivetät aufgefasste, in der Ausführung aber noch ziemlich harte und kalte Brustbilder. Diese beiden Bilder, lange verschollen, traten erst kürzlich wieder ans Licht; bis dahin hatte ein trefliches und jedenfalls Raphaels würdiges Frauenportrait in der Tribune der Uffizien zu Florenz den Namen der Maddalena Doni geführt. — Die Brustbilder zweier Mönche in der Sammlung der florentinischen Akademie: zwei Profilköpfe, die äusserst schön, tüchtig, streng und voll Gefühl gemalt sind. — Das Portrait eines jungen Mannes aus dem Hause Riccio, jetzt in der Münchner Pinakothek (577), gilt ebenfalls für Raphaels Werk, und zwar, der mehr peruginesken Darstellungsweise wegen, für ein dem frühern florentinischen Aufenthalt angehörendes. Den Hintergrund bildet hier eine architektonische Perspective.

20.
21.
22.
23.
24.

Die Stanzen des Vaticans zu Rom.

§. 175. Etwa in der Mitte des Jahres 1508, in seinem 25sten Lebensjahre, ward Raphael an den Hof des Papstes Julius II. nach Rom berufen, um die Prunkgemächer der päpstlichen Wohnung im Vatican mit den Arbeiten seiner Hand auszuschmücken. In diesen Gemächern und Sälen war durch frühere Meister Manches begonnen worden, was

jetzt, um dem grösseren Künstler freien Raum zu schaffen, wiederum vernichtet wurde. Nur einiges Wenige von den Arbeiten des Sodoma (von dem ich später sprechen werde), und des Perugino blieb erhalten. Mit diesen Arbeiten beginnt Raphaels dritte Entwickelungsperiode, diejenige, in welcher er sich zur höchsten Vollendung emporschwang. Grossartige Aufgaben, wie sie ihm früher nicht zu Theil geworden, machten ihn jetzt seiner Kräfte vollständig bewusst; die Nähe Michelangelo's, der gleichzeitig die Malereien in der sixtinischen Kapelle begann, reizte ihn zum edelsten Wetteifer; die Welt des klassischen Alterthumes, die in Rom offener denn irgendwo zu Tage lag, gab seinem Sinne die edelste Richtung. — Die ausgedehnten und mannigfaltigen Werke, mit denen Raphael in Rom beschäftigt wurde, nöthigten ihn zugleich, eine grosse Menge anderer Künstler um sich zu versammeln, welche unter seiner Leitung an jenen Arbeiten Theil nahmen und sich den Styl des Meisters anzueignen strebten.

Die päpstliche Macht hatte zu jener Zeit, kurz vorher ehe die deutsche Reformation ihr kämpfend entgegentrat, ihren höchsten Gipfel erreicht; sie hatte eine Ausdehnung des Landgebietes, der kriegerischen Schutzmittel gewonnen, wie früher nie; ihr geistiger Einfluss auf die Völker der Christenheit war unberechenbar. Diese Macht zu verherrlichen, Rom als den Mittelpunkt geistiger Bildung darzustellen, waren die Gemälde Raphaels im Vatican bestimmt. Sie füllen die Wände und Decken in drei Zimmern und einem grösseren Saale, welche gegenwärtig den Namen der Raphaelischen Stanzen führen. Als Belohnung erhielt Raphael für jedes der grossen Wandgemälde 1200 Goldscudi, d. h. etwa 2000 Piaster. — Die Malereien sind sämmtlich al fresco ausgeführt. Die an den gewölbten Decken jener drei Zimmer sind verschieden angeordnet; an den Wänden derselben ist auf jeder Seite ein grosses Gemälde, unter dem Halbkreisbogen des Gewölbes; darunter grau in grau gemalte Sockelbilder, welche Anspielungen auf die Gegen-

stände der Hauptbilder enthalten, sowie sich diese auf die zunächst stehenden Malereien des Gewölbes beziehen. Je zwei Wände eines jeden Zimmers sind durch Fenster unterbrochen, was dem Künstler zu einer sehr eigenthümlichen Anordnung der darauf befindlichen Gemälde Anlass gegeben hat. In dem grösseren Saale ist eine andre Anordnung der Bilder befolgt. — In späterer Zeit, als die Päpste ihre Wohnung auf den Quirinal verlegt hatten, wurden die Stanzen wenig beachtet; im Anfange des vorigen Jahrhunderts fanden sich die Gemälde sämmtlich mit Schmutz überzogen, die Sockelbilder grossentheils verdorben. Carlo Maratta, ein verdienstlicher Künstler seiner Zeit, reinigte die Bilder mit grosser Sorgfalt und stellte die Sockelbilder, so gut es gerade ging, wieder her. In diesen ist somit gar Vieles von Maratta's eigner Hand, selbst von seiner eignen Composition; ich werde demnach diese, schon an sich minder wichtigen Gegenstände in der folgenden Beschreibung nicht näher berühren.

Die Ausführung der Gemälde in den Stanzen währte die ganze Zeit von Raphaels Aufenthalt zu Rom, bis an seinen Tod, und ward erst durch seine Schüler beendet. Die Zeitfolge, in welcher die einzelnen Zimmer ausgemalt wurden, stimmt nicht mit deren örtlicher Folge. Ich beschreibe dieselben nach der ersteren.

I. Camera della Segnatura.

Die Malereien dieses Zimmers, des ersten im Vatican, welches Raphael mit seinen Fresken ausgeschmückt hat, wurden im Jahre 1511 beendet. Ihr Inhalt umfasst die **Theologie**, **Poesie**, **Philosophie** und **Jurisprudenz**, d. h. die Darstellung der geistigen Richtungen, auf denen das höhere Leben des Menschen beruht. Sie bestehen, der Kürze nach, aus folgenden Werken:

A. Die Gemälde der Decke.

Vier Rundbilder (in der Mitte der Dreieckfelder des Gewölbes) und zwischen ihnen vier Bilder in länglich viereckiger Form*). In den Rundbildern sind die angedeuteten Geistesrichtungen durch allegorische weibliche Gestalten personificirt, edle Wesen, die in göttlicher Ruhe und Genüge in den Wolken thronen, charakteristisch eine jede nicht nur durch Symbole verschiedener Art, sondern auch durch Gestalt, Bewegung und den Ausdruck des Kopfes in ihrer besonderen Eigenthümlichkeit dargestellt. Zu den Seiten einer jeden wird der Raum durch liebliche Genien ausgefüllt, welche Inschrifttafeln, mit Bezeichnung der einzelnen Darstellungen, tragen. Die Gestalt der Poesie ist durch Schönheit unter diesen allegorischen Figuren vorzüglich ausgezeichnet; ihr Gesicht trägt den Ausdruck eines süssen Behagens, einer ruhigen heiteren Begeisterung.

Die viereckigen Seitenbilder enthalten: 1) Neben der Theologie, die Darstellung des Sündenfalls, ein Bild von höchst einfacher, reizend harmonischer Composition, — wohl die schönste Darstellung dieses Gegenstandes; 2) Neben der Poesie, die Strafe des Marsyas; 3) Neben der Philosophie, eine weibliche Gestalt, welche den Erdball betrachtet; 4) Neben der Jurisprudenz, das Urtheil des Salomo**). —

*) Die letzteren laufen über die Kanten des Kreuzgewölbes hin und erscheinen demnach wie umgebogen. Doch ist dieser Fehler wohl nicht Raphael zur Last zu legen, da er hier die Eintheilungen der Decke, wie sie von seinem Vorgänger angeordnet waren, beibehalten musste. Von letzterem, dem Sodoma, rühren hier ausserdem noch einige kleine Zwischenbildchen, Arabesken u. dgl. her.

**) Nach einer von Passavant (I., S. 139 u. f.) mitgetheilten sinnigen Deutung haben diese Zwischenbilder eine doppelte Beziehung sowohl zu dem vorhergehenden als zum folgenden Rundbilde. So erinnert z. B. der Sündenfall (zwischen Jurisprudenz und Theologie) ebensowohl an das Gericht wie an die künftige Erlösung; die Strafe des Marsyas ist zugleich der Sieg der Kunst und (nach einer Anspielung auf Dante, Paradies I., Vs. 19) das Symbol höherer Wiedergeburt;

Alle acht Bilder sind auf Goldgrund von scheinbarem Mosaik gearbeitet; sie erinnern in einzelnen Zufälligkeiten, vornehmlich einigen Besonderheiten der Carnation (z. B. den grünlichen Mitteltinten), noch an die früheren Entwickelungsstufen Raphaels.

B. Die Wandgemälde.

Jene allegorischen Gestalten der Decke bilden gewissermaassen die Titel zu den grossen Bildern der Wände, denen sie zunächst stehen. Diese sind, im Einzelnen, folgender Gestalt angeordnet.

1) Die Theologie (nach einer unrichtigen Auffassung „la Disputa del Sacramento“ genannt). Das Bild zerfällt in zwei Haupttheile. Die obere Hälfte stellt die Glorie des Himmels, nach alterthümlich feierlicher Anordnung, dar. In der Mitte der Erlöser mit ausgebreiteten Armen, auf Wolken thronend; zu seiner Rechten Maria, süss und hold, sich mit inniger Verehrung vor dem göttlichen Sohne neigend, zur Linken Johannes der Täufer. Ueber dem Erlöser erscheint die halbe Gestalt des Gott-Vater, unter ihm schwebt die Taube des heiligen Geistes. Diese Gruppe umgeben, im Halbkreis auf Wolken sitzend, die Erzväter, Apostel und Heilige, höchst erhabene und würdevolle Gestalten, in edelster Feier und Gemessenheit der Bewegungen. Ueber ihrer Reihe schweben auf jeder Seite drei höchst reizvolle Jünglingsengel; unter ihnen, fast wie die Träger des Wolkensitzes, eine Menge von Engelköpfen, und vier zarte Engelknaben mit den Büchern der Evangelien zu den Seiten der Taube. — In der unteren Hälfte des Bildes erblickt man eine Versammlung der berühmtesten Theologen der Kirche. In ihrer Mitte, auf Stufen erhöht, ein Altar

---

ebenso deutet die den Weltball betrachtende Gestalt nicht minder auf die Philosophie als auf die Poesie; endlich vermittelt das Urtheil Salomo's vortrefflich die Weisheit mit dem Recht.

mit der Monstranz (als mystische Bezeichnung der körperlichen Gegenwart des Erlösers auf Erden). Dem Altare zunächst, zu beiden Seiten, sitzen die vier lateinischen Kirchenväter; neben und hinter ihnen stehen verschiedene andere der berühmtesten Lehrer der Kirche. Zu äusserst sind auf beiden Seiten Gruppen verschiedener Jünglinge und Männer dargestellt, welche sich zur Offenbarung des göttlichen Geheimnisses herzudrängen, theils in begeisterter Hingebung, theils noch zweifelnd und, wie es scheint, disputirend, theils auch als Sektirer. — Ueberall sind hier die Gestalten, vornehmlich was den Ausdruck der Köpfe anbetrifft, zur ergreifendsten, charaktervollsten Individualität ausgebildet, mit der liebevollsten Durchdringung des Einzelnen belebt. Diese sorgfältige, selbst noch fast an das Mühsame gränzende Behandlung des Einzelnen ist es vornehmlich, was auch dies Werk noch als ein früheres charakterisirt, während bei den folgenden mehr und mehr die Rücksicht auf die Gesammtwirkung hervortritt. Das Feierliche und Strenge im obern Theile des Gemäldes, ebenso auch die Goldlichter und dergl. ist minder (wie man gewollt hat) als eine unbewusste Nachwirkung der älteren Kunstweise zu betrachten, als es vielmehr der mystischen Bedeutung desselben überhaupt angemessen und aus diesem Grunde mit Absicht von dem Künstler beibehalten scheint.

2) Die Poesie (Fensterwand). Zuoberst Apollo mit den Musen, unter Lorbeerbäumen auf den Höhen des Parnasses. Dichter des Alterthums und des neueren Italiens schliessen sich ihnen zu beiden Seiten an; unter diesen Homer, der begeistert Verse spricht, welche ein Jüngling eifrig nachschreibt. Hinter Homer bemerkt man Virgil und Dante. Nach unten, zu den Seiten des Fensters, bilden sich zwei gesonderte Gruppen. Auf der einen Seite Petrarca, Sappho, Corinna und Andre in heiterem Gespräche; auf der andern Pindar, bejahrt, mit Begeisterung sprechend, Horaz und noch ein Dichter, die ihm mit verehrender Bewunderung zuhören. Diese unteren Gruppen scheinen dem-

nach die lyrische Poesie (in ihren verschiedenen Richtungen) zu repräsentiren, während oben die Dichter des Epos bemerklich werden. — Das Bild ist vortrefflich geordnet: die einzelnen Gruppen, in welche dasselbe sich auflöst und die im wohlgefühltesten Ebenmaasse zu einander stehen, schlingen sich leicht und ohne aller Zwang zum Ganzen zusammen. Es trägt einen sehr heiteren, anmuthigen, dem poetischen Leben in Italien zur Zeit des Künstlers entsprechenden Charakter und enthält eine Menge zarter und edler Motive. Doch ist im Einzelnen auch minder Bedeutendes vorhanden, wie namentlich der Gott in der Mitte des Bildes nicht gar schön ist; auch die beiden ihm zunächst sitzenden Musen sind vielleicht in zu absichtlicher Symmetrie gehalten. Dem Style nach bildet dieses Werk den Uebergang zu den sogenannt grossartigeren Compositionen des Meisters, als deren erste das folgende Wandgemälde betrachtet wird.

3) Die Philosophie, unter dem Namen „der Schule von Athen" bekannt. Das Gemälde stellt eine grosse Halle in dem edlen Style des Bramante dar, und in derselben mehrere Lehrer der philosophischen Wissenschaften mit ihren Schülern versammelt. Eine Treppe von mehreren Stufen erhebt den hinteren Theil der Versammelten über die vorderen Gruppen. Jene repräsentiren die höhere oder eigentliche Philosophie. Plato und Aristoteles stehen hier in der Mitte nebeneinander, wie über ihre Lehrmeinungen disputirend. Plato, der Repräsentant der spekulativen Philosophie, weist mit erhobener Rechten nach oben; Aristoteles deutet mit ausgestreckter Rechten auf die Erde nieder, als den Quell seiner praktischen Philosophie. Zu ihren Seiten reiht sich, tiefer ins Bild hinein, ein Doppelchor aufmerkender Zuhörer. Auf der einen Seite neben diesen steht Sokrates, um den sich wieder einige Zuhörer versammelt haben, denen er seine Lehrsätze und Schlussfolgen an den Fingern vorzählt. Jenseit sind andre Männer in verschiedener Weise des Gesprächs und Studiums zusammen-

gestellt. Im Vordergrund werden die Studien der Arithmetik und der Geometrie nebst den hievon abhängigen Disciplinen, in gesonderten Gruppen auf beiden Seiten des Bildes vorgeführt. Als Haupt der Arithmetik erblickt man auf der linken Seite den Pythagoras, der auf seinem Knie schreibt, verschiedene Schüler und Nachfolger (einer mit den Tafeln der Musik), sowie andere Philosophen um ihn her. Auf der rechten Seite construirt Archimedes (oder Euclid) auf einer am Boden liegenden Tafel eine geometrische Figur. Mehrere Schüler beobachten den Vorgang; aufs Sinnigste sind in ihnen die verschiedensten Stadien des Begreifens dargestellt. Zoroaster und Ptolemäus, mit Himmels- und Erdkugel, als Repräsentanten der Astronomie und Geographie, stehen neben dieser Gruppe. Zwischen beiden Gruppen, auf den Stufen der Treppe, liegt abgesondert der Cyniker Diogenes; ein Jüngling wird von diesem durch einen älteren Mann zu den Lehrern der höhern Philosophie hinaufgewiesen. Neben der Gruppe des Archimedes, dem Rahmen zunächst, tritt Raphael selbst, in Begleitung seines Lehrers in die Halle; Archimedes trägt das Portrait seines Oheims Bramante. — Höchst meisterhaft ist die Gesammtanordnung dieses Gemäldes. In feierlichster Gemessenheit stehen Plato und Aristoteles und der Chor ihrer Schüler nebeneinander, ohne dass jedoch Steifheit oder Zwang irgendwie sichtbar würde; nach den Seiten und der Tiefe zu löst sich diese Haltung zu grösserer Freiheit, und die Gruppen bilden sich aus Stellungen der mannigfachsten Art, so jedoch wiederum, dass im Ganzen und Wesentlichen die Gegenseitigkeit aufs Genügendste beobachtet bleibt. Der Styl ist grossartig und frei, durchweg ist eine malerische Gesammtwirkung bezweckt und aufs Vollkommenste erreicht. Die Zeichnung im Nackten wie in den Gewändern, ist höchst vollkommen und überall von dem edelsten Schönheitsgefühle geleitet; die Gruppe der Jünglinge vornehmlich, welche um den Archimedes versam-

melt sind, gehört zu dem Liebenswürdigsten und Naivsten, was Raphael geschaffen hat.

4) Die Jurisprudenz (Fensterwand). Die Darstellungen dieser Wand zerfallen in drei getrennte Gemälde. Ueber dem Fenster, von dem Bogen des Gewölbes eingefasst, erblickt man drei sitzende weibliche Gestalten, Personificationen der Klugheit (oder Vorsicht), der Stärke und Mässigung, als derjenigen Tugenden, ohne deren Begleitung die Rechtswissenschaft nicht ins Leben treten kann. Die Klugheit sitzt erhöht über den beiden andern in der Mitte; sie hat nach vorn ein jugendliches, nach hinten ein Greisengesicht (den Blick in die Zukunft und in die Vergangenheit bezeichnend); ein Genius hält ihrem jugendlichen Gesicht einen Spiegel, ein andrer ihrem alten Gesicht eine Fackel vor. Die Stärke ist ein geharnischtes Weib in kühner Bewegung*), einen Eichenzweig in der Hand, einen Löwen neben sich. Die Mässigung trägt einen Zügel in den Händen. Andre Genien sind zu den Seiten auch dieser Figuren zur Ausfüllung des Raumes angebracht. Es sind reizvolle und würdige Gestalten, die beiden äusseren voll schönen Affektes, der indess vielleicht jene Ruhe, welche man bei allegorischen Wesen verlangt, in Etwas stören dürfte. — Zu den Seiten des Fensters ist die eigentliche Wissenschaft des Rechtes, und zwar in ihrer Unterscheidung als geistliches und weltliches Recht, dargestellt. Auf der breiteren Seite (unterhalb der Gestalt der Mässigung) sieht man Gregor XI. auf päpstlichem Throne, der einem Consistorial-Advokaten die Dekretalen übergiebt. Der Papst trägt die Züge Julius II., und die ihn umgebenden Personen enthalten ebenfalls Portraits des damaligen päpstlichen Hofes. Es sind Alles höchst ausgezeichnete, leben- und charaktervolle Köpfe. — Auf der schmaleren Seite (unter der Figur der Stärke) ist Kaiser Justinian dargestellt, indem er dem Tri-

*) Sie scheint der allegorischen Figur der Stärke unter den Fresken des Cambio in Perugia nachgeahmt.

bonian das römische Gesetzbuch übergiebt. Das Bild ist minder bedeutend.

Der Gesammt-Cyclus dieser Darstellungen gehört also wesentlich dem Bereiche des Gedankens an; dem Künstler war die Aufgabe zu Theil geworden, eine Reihe mehr oder minder abstracter Begriffe bildlich zu fassen, das an sich Unsinnliche in körperlicher Gestaltung zu vergegenwärtigen. Schon früher, zu den Zeiten Giotto's und seiner Nachfolger, waren ähnliche Bestrebungen in der Kunst hervorgetreten; überblicken wir nun noch einmal die Mittel, welche ein Künstler auf dem Gipfel der Kunst zur Ausführung dieses schwierigen Vorhabens angewandt hat, und die Erfolge, zu denen er gelangt ist.

Ein sehr glückliches Motiv erblicken wir zunächst bei den drei ersten Wandbildern in jener feierlichen Vereinigung von Männern, welche in dieser oder jener der dargestellten Geistesthätigkeiten als die bedeutendsten gelten und welche (ähnlich wie in Petrarca's „Triumphen") ohne Rücksicht auf die Zeitalter, in denen sie gelebt, nur in Rücksicht auf ihre geistige Verwandtschaft, auf ihr gemeinsames Wirken für einen höheren Zweck, zu einander geordnet sind, und die sich somit wieder leicht in einzelne Gruppen — je nach ihrer mehr oder minder durchgreifenden Wirksamkeit, sondern liessen. Doch war es nöthig, ihrer Thätigkeit den einen nöthigen Mittelpunkt, das Bezeichnende ihres Zweckes, beizufügen.

Bei dem Wandbilde der Theologie ist dieser Mittelpunkt eigentlich der Altar mit dem Sacrament, als dem, nach dem Ritus der Kirche feststehenden Symbole der Erlösung. Das Sacrament schon an sich erklärt hier dem christlichen Beschauer den Punkt, um welchen sich die Thätigkeit der Versammelten dreht. Doch ist es eben nichts weiter als nur ein Symbol, — für den Sinn, für das Gefühl unfassbar. Daher oben die Glorie des Himmels, welche den Erlöser selbst und die Verkünder und die Zeugen seiner Sendung darstellt. Hiedurch wirkt das Bild unmittelbar auf den Beschauer und es sind ihm — sofern er überhaupt

mit den Gestalten des christlichen Mythus vertraut ist — keine ferneren Räthsel zu lösen. Nur dürfte es, was die Total-Wirkung des Bildes anbetrifft, zu tadeln sein, — nicht sowohl dass dasselbe in zwei gesonderte Theile zerfällt, als vielmehr, dass keiner von diesen der Masse nach vorherrscht, dass keiner als der eigentlich Wesentliche hervortritt.

Bei dem Wandbilde der Poesie dienen die Gestalten des Apollo und der Musen zür Erklärung des Inhalts und auch sie sind, als einem wohlbekannten Fabelgebiete angehörig, vollkommen genügend. Zugleich sind hier die Dichter mit ihnen in eine ansprechende, vertrauliche Nähe vereinigt, erscheinen sie gewissermaassen als die Wirthe, jene als die Gäste des Parnasses, so dass sich hier ein, dem Gedanken wie dem Gefühle nach, vollkommen abgerundetes Ganze bildet und das Gemüth des Beschauers von der schönsten Ruhe erfüllt wird. Dies Bild ist wie ein zartes heiteres Gedicht; es gewährt dem betrachtenden Auge ein in sich verständliches Ganze und lässt allmälig und von selber seine tiefere Bedeutung verstehen.

Bei dem Wandbild der Philosophie dagegen fehlt fast alle bestimmtere Angabe seines eigentlichen Inhalts. Es ist in dem Bilde selbst keine allegorische, keine poetische Figur vorhanden (jene seitwärts in den Nischen stehenden Statuen des Apollo und der Minerva reichen hiezu nicht hin), die uns näher erklären könnte, welches specielle Interesse die hier Versammelten, wenigstens die obere Hälfte derselben, bewegt*). Der Vorgang verliert für unser unmittelbares Gefühl jene höhere Bedeutung und der prosaische Verstand muss das Geschäft der Erklärung übernehmen.

*) Dass diese Bemerkung nicht aus der Luft gegriffen ist, beweisen die mannigfach verkehrten Interpretationen der Darstellung auf Kupferstichen und in Beschreibungen, welche, schon unmittelbar nach Raphaels Tode, christliche Bezüge darin zu erkennen glaubten. S. die Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II., Buch I., S. 336. Anm.

Die Kunst des Meisters zeigt sich hier nicht in poetischer Totalwirkung, sondern einseitiger in jener grossartigen räumlichen Anordnung und in der unübertrefflichen Schönheit der einzelnen Gruppen und Gestalten, welche an sich freilich dem Auge des Beschauers schon ein unaussprechliches Vergnügen gewähren. Man sagt, Raphael sei hier durch die unkünstlerische Aufgabe beschränkt gewesen. Aber wir haben bereits früher, unter den Malereien der spanischen Kapelle zu Florenz (S. 326) eine Aufgabe sehr verwandten Inhalts kennen gelernt, welche dort, bei aller Mangelhaftigkeit und Befangenheit der äusseren Darstellungsmittel, doch ungleich unmittelbarer und ergreifender auf den Sinn und das Gemüth des Beschauers wirkt, — soweit wenigstens eine Allegorie wirken kann.

Bei der Darstellung der Jurisprudenz scheint die ungünstige Stellung des Fensters, welche an der einen Seite nur einen beträchtlich schmalen Raum gestattete, die Trennung der Wand in drei einzelne Bilder verursacht zu haben. In Folge dieser äusserlichen Umstände dürfte der Meister hier bei dem oberen Bilde zu der allegorischen Darstellungsweise, welche es erlaubt, in wenigen Figuren mehrere Begriffe auszudrücken, zurückgekehrt sein.

II. Stanza d'Eliodoro.

Die Arbeiten in diesem, nach seinem Hauptbilde benannten Zimmer scheinen unmittelbar (vom Jahre 1512 an) auf die des vorigen gefolgt zu sein. Die vier Abtheilungen der Decke entsprechen den Dreieckfeldern des Kreuzgewölbes und werden durch scheinbare Tapeten gebildet. Sie stellen Gegenstände des alten Testaments dar, in denen die Verheissungen des Herrn an die Patriarchen (ohne Zweifel als Anspielungen auf die Macht der Kirche — analog jener ältest christlichen Symbolik, S. 11 u. f.) enthalten sind.

1) Gott, welcher dem Abraham eine zahlreiche Nachkommenschaft verheisst (oder n. A. Noah mit seiner Familie vor Jehovah).
2) Isaaks Opfer.
3) Jacob, der im Traume die Himmelsleiter sieht.
4) Moses vor Gott im feurigen Busche.

Dies sind einfach grossartige Compositionen, deren Wirkung indess leider sehr beeinträchtigt ist, indem die Farben, vermuthlich durch eingedrungene Nässe, sehr gelitten haben.

Die Gegenstände der vier grossen Wandgemälde beziehen sich auf den göttlichen Beistand der Kirche, durch Beschützung gegen ihre Feinde und wunderbare Bestätigung ihrer Lehre, — und zwar mit specieller Rücksicht und Anspielung auf die kirchlich-politischen Verhältnisse zur Zeit ihrer Entstehung.

1) Die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalem, — als dieser, der Kämmerer des syrischen Königs Seleukus, auf dessen Befehl die Schätze des Tempels plündern wollte (Zweites Buch der Maccabäer, c. 3). Diese Darstellung deutet auf die unter Julius II. erfolgte Befreiung der Provinzen des Kirchenstaats von den Feinden des apostolischen Stuhles und auf seine Erhaltung der Güter der Kirche; im weitern Sinne ist sie ein Symbol des göttlichen Schutzes über den äussern Verhältnissen der Kirche. — Man blickt das Schiff des Tempels hinab; im Hintergrunde der Altar, vor welchem der Hohepriester betend liegt, die Gefahr von dem Tempel abzuwenden; mannigfaches Volk um ihn her; leichte Jünglinge klettern auf das Piedestal einer Säule, um dem Gebete frei zuschauen zu können. Im Vordergrund, zur Rechten des Beschauers, Heliodor mit seinen Knechten, welche die Schätze fortzuschleppen im Begriff waren. Heliodor liegt niedergestürzt unter den Hufen des Pferdes, auf welchem jener goldgeharnischte Reiter sitzt; die zween Jünglinge mit Ruthen, im Begriff auf die Tempelschänder loszuschla-

gen, schweben zu seinen Seiten. Dies ist eine Gruppe voll der wunderbarsten, ergreifendsten Poesie; sie ist wie der Blitz des göttlichen Zornes, der die Verbrecher niederschmettert. Gegenüber, auf der anderen Seite, ist eine dicht zusammengedrängte Gruppe von Weibern und Kindern, reizend bewegt in dem Ausdrucke des Staunens und Schreckens. Neben ihnen wird der Papst Julius II., auf einem Tragstuhl sitzend, in den Tempel getragen; seine Gegenwart bezeichnet die näheren Bezüge des wunderbaren Vorganges auf die Verhältnisse der Gegenwart. — Dies Bild enthält die geistreichste Entwickelung einer ausgedehnten Handlung, Beginn und Folge derselben in sich einschliessend; es ist die trefflichste Darstellung eines heftig bewegten, schnell vorübergehenden Momentes. (Nur die theilnamlose Ruhe in der Gruppe des Papstes stört in dieser Beziehung; man möchte wünschen, dass sie mehr als einen äusserlichen Bezug, dass sie selbst eine individuelle Theilnahme an dem Vorgange enthielte). Im Einzelnen zeigt sich eine unübertreffliche Naivetät und Anmuth in Form und Bewegung der Gestalten, im Ganzen eine grossartig freie, die Totalwirkung berechnende Ausführung, wenn auch nicht überall mehr des Meisters eigne Hand das Werk ausgeführt haben sollte.

2) Die Messe von Bolsena (Fensterwand). Darstellung des Wunders, welches im Jahre 1263 einen an der Transsubstantiation zweifelnden Priester von der Wahrheit dieser Lehre durch das Blut überzeugte, das aus der von ihm geweihten Hostie floss. Wie im vorigen Bilde der Schutz der Kirche in ihren äusseren Verhältnissen, so wird in diesem ihre Sicherung nach innen, gegen Zweifler und Ketzer, und die Unfehlbarkeit des päpstlichen Glaubens vorgeführt, ohne Zweifel ebenfalls in Bezug auf die Zeitverhältnisse, auf jene Gährung in den Gemüthern, welche dem bald darauf erfolgten Ausbruche der Reformation voranging. — In diesem Bilde ist die Vereinigung jener wunderbaren Begebenheit mit den Personen der Gegenwart in

zwar einfacher aber höchst meisterhafter und befriedigender Weise durchgeführt. Ueber dem Fenster der Wand erblickt man einen Altar im Chor einer Kirche. Vor demselben kniet der Priester, welcher die blutende Hostie mit dem Ausdrucke von Befangenheit, Staunen und Beschämung betrachtet. Hinter ihm Chorknaben mit Kerzen in den Händen. Auf der andern Seite des Altars, vor seinem Betstuhle, kniet Julius II. betend, die Augen mit unerschütterlicher Festigkeit und dem Ausdruck vollkommener ernster Ueberzeugung auf das Wunder geheftet. Seitwärts (zu beiden Seiten des Fensters) gehen Treppen hinab. Auf der Seite des Priesters drängt sich zahlreiches Volk mit dem Ausdruck mannichfaltigster Verwunderung heran; vor der Treppe eine Gruppe von Weibern und Kindern, die so eben auf den Vorgang aufmerksam gemacht werden. Auf der andern Seite, hinter dem Papste, knien Cardinäle und andre Prälaten in verschiedener Theilnahme an dem Ereigniss; vorn vor der Treppe ein Theil der päpstlichen Schweizergarde. — Nächst der trefflichen, in sich vollendeten Composition zeichnet sich dies Bild durch eine sehr wohlgelungene Charakteristik aus; das höfisch schmiegsame in den Gestalten der Priester, die derbe bäurische Kraft der Schweizer, die verschiedene Weise, wie die Personen im Volke ihre Theilnahme bezeugen, vornehmlich aber die höchst liebenswürdige Naivetät der Chorknaben und der Jünglinge, welche über die Brüstungsmauer des Chores blicken, Alles dieses schliesst sich den sehr bedeutsamen Hauptpersonen auf erfreuliche Weise an. In der technischen Ausführung dieses Bildes rühmt man vornehmlich das Colorit und stellt hier Raphael den Meistern der venezianischen Schule zur Seite; doch hat die Farbe, wenn auch warm, im Vortrage hie und da etwas Rohes, ich möchte fast sagen Tapetenartiges; und lässt bereits eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Vollendung des Einzelnen ahnen, die von jetzt ab mehr und mehr in den Fresken der vaticanischen Stanzen ersichtlich wird.

Wenn letzteres schon darin begründet sein dürfte, dass Raphael in den letztbesprochenen Bildern sich zur grössten Freiheit künstlerischer Conception emporgearbeitet hatte und dass solche Freiheit, wie es in der menschlichen Natur einmal begründet ist, leicht zur Unterschätzung der äussern Mittel verleiten kann, so trat jetzt auch noch ein äusserer Umstand hinzu, welcher die Sorgfalt, womit Raphael in den ersten Jahren seines Aufenthaltes zu Rom für die vaticanischen Stanzen arbeiten musste, auf mannigfach andre Gegenstände zerstreute. Das Gemälde der Messe von Bolsena war im Jahre 1512 beendet worden; 1513 starb Julius II. und Leo X. trat an dessen Stelle, ein Fürst, dem es bei allem fein gebildeten Geschmack doch mehr um ausgedehnten Glanz und Pracht, als um energische Durchbildung des Einzelnen zu thun gewesen zu sein scheint. Aufträge mannigfach verschiedener Art beschäftigten von jetzt ab den jungen Meister; die Arbeiten in den Stanzen traten nach und nach in den Hintergrund, Vieles musste den Schülern zur Ausführung überlassen bleiben, Manches auch wurde gleich von vorn herein in der Composition mit befremdlicher Nachlässigkeit behandelt. — Doch gehören die ersten drei Bilder, welche Raphael unter Leo X. in diesen Gemächern ausführte, noch unter die bedeutenderen Werke seines Pinsels. Zwei von diesen füllen die beiden letzten Wände der Stanze des Heliodor.

3) Die Befreiung Petri aus dem Gefängniss des Herodes (Fensterbild). Die Darstellung zerfällt in drei Theile, welche verschiedene Momente der Begebenheit enthalten. Ueber dem Fenster blickt man, durch ein Gitter, in das Innere des Gefängnisses, wo der Engel den schlafenden Petrus zwischen den Wächtern erweckt. Zur Rechten des Fensters leitet er ihn durch die auf der Treppe schlafenden Wächter hinab. In diesen beiden Darstellungen, die durch schöne Anordnung ausgezeichnet sind, werden die Personen durch das strahlende Licht, welches von dem Engel ausgeht, erleuchtet. Zur Linken des Fensters er-

wachen die Wächter; Mond- und Fackellicht erhellt diese Gruppe. Das ganze Bild ist seines kunstreichen Lichteffektes wegen berühmt. Es enthält, wie man vermuthet, eine Anspielung auf die Gefangenschaft Leo's X., aus der er gerade ein Jahr vor seiner Erhebung zum Pontificat befreit worden war.

4) Attila, an der Spitze seines Heeres, welcher durch die Ermahnungen des Papstes Leo I. und durch die drohenden Erscheinungen der Apostel Petrus und Paulus bewogen wird, von seinem feindseligen Unternehmen gegen Rom abzustehen. Dies Bild enthält, wie es scheint, eine Anspielung auf die Vertreibung der Franzosen aus Italien, welche Leo X. im Jahre 1513 durch die Waffen der Schweizer bewirkt hatte. Der Papst und sein Gefolge nehmen die eine Seite des Bildes ein. Der Papst trägt die Züge Leo's X. und er, sowie seine Begleiter, sind im Kostüme der Gegenwart dargestellt. Ueber ihnen schweben die beiden Apostel mit Schwertern in den Händen. Attila blickt entsetzt zu der Erscheinung empor, sein Heer wird von wilder Verwirrung ergriffen und ist im Begriff, sich zur Umkehr umzuwenden. Gewaltig kühne, aufgeregte Bewegungen unter den Schaaren der hunnischen Reiter, — Ruhe und Unbefangenheit (die freilich wieder bis zu dem Charakter einfacher Portraitdarstellung gesteigert ist) in der päpstlichen Gruppe. Das Bild hat einzelne grosse Schönheiten in der Ausführung, ist aber auch nicht frei von manchem Manierirten und Schwachen.

III. Stanza dell' Incendio.

Die Decke dieses Zimmers ist mit vier Rundbildern geschmückt, welche Gottvater und Christus in verschiedenen Glorien darstellen. Dies sind die Ueberreste der von Perugino an diesem Orte ausgeführten Werke.

Die Wandbilder, um 1515 ausgeführt, enthalten Begebenheiten aus dem Leben Leo's III. und Leo's IV. Sie

scheinen zur Hindeutung auf die Namensverwandtschaft mit Leo X. ausgewählt, und dienen wiederum dem allgemeinen Plane des Cyklus der Stanzen, welcher, wie oben angegeben, der Verherrlichung der päpstlichen Macht gewidmet ist. Die bedeutendste unter diesen ist

1) Der Brand im Borgo (der von Leo IV. angelegten Vorstadt Roms), welcher von diesem Papste durch das Zeichen des Kreuzes gelöscht wird. Im Hintergrunde die Vorhalle der alten Peterskirche, darin der Papst und der Clerus; auf den Stufen der Kirche versammeltes Volk, welches um Hülfe fleht. Zu beiden Seiten des Vordergrundes brennende Häuser. Aus dem zur Linken des Beschauers flüchten die Bewohner, mehr oder minder nackt, mannigfach bemüht in Sorge für eigne und mehr für die Rettung der Angehörigen; zur Rechten sind Männer mit dem Löschen der Flamme beschäftigt, Weiber tragen Gefässe mit Wasser herbei. In der Mitte eine Gruppe von Weibern und Kindern, sich ängstlich zusammendrängend und zu dem Papste um Rettung flehend. Das Ganze zeigt einen Wechsel edler und schöner Gestalten, die in mannigfach bewegten Affekten vereinigt sind. Hier konnte sich der Künstler mit vollkommenster Freiheit bewegen und seinem Gefühle für grossartige Anmuth der Form vollkommen Genüge leisten, ohne das Interesse des Gegenstandes zu gefährden, wenngleich freilich durch die besondere Auffassung des Gegenstandes die Haupthandlung in die Ferne gerückt wurde und für das Gefühl des Beschauers die ergreifendere Bedeutung verlor. So sind hier die Gestalten jener beiden jungen Weiber, welche die Wasserkrüge tragen und deren Gewänder vom Sturm in grossartige Falten getrieben werden, von höchster Schönheit. Bei den nackten Gestalten auf der anderen Seite bemerkt man dagegen, so schön auch namentlich die Composition der Hauptgruppe ist, ein gewisses absichtliches Bestreben, die Meisterschaft in der Form bedeutsam hervortreten zu lassen, — vielleicht den mächtigen Gestalten Michelangelo's etwas Gleichartiges

an die Seite zu setzen, was in gewissem Grade das Interesse des Beschauers erkalten macht. Dazu kommt freilich, dass gerade diese Partie des Bildes mannigfache Mängel in der Farbengebung (namentlich unangenehm schwärzliche Schatten in der Carnation) zeigt, wie denn überhaupt in dem ganzen Bilde die Hülfe von Seiten der Schüler bedeutend hervortritt.

Minder bedeutend sind der Composition nach die anderen Gemälde dieses Zimmers:

2) Der Sieg bei Ostia über die Saracenen, die unter Leo IV. in Italien eingefallen waren. Nicht von Raphael ausgeführt.

3) Der Schwur Leo's III., durch den er sich von den Verbrechen reinigte, wegen deren ihn seine Gegner vor Karl dem Grossen angeklagt hatten (sofern er nemlich als Papst durch kein irdisches Gericht zu belangen war).

4) Die Krönung Karls des Grossen durch Leo III. (Die weltliche Macht als Ausfluss der geistlichen). Dies Gemälde enthält eine grosse Fülle der lebensvollsten Portraitköpfe, in denen sich des Meisters eigne Hand zu erkennen giebt.

IV. Sala di Costantino.

Die Hauptgemälde dieses grossen, mit flacher Decke versehenen Saales sind als aufgehängte Teppiche angeordnet, zwischen denen die Gestalten heiliger Päpste und allegorische weibliche Figuren angebracht sind. Sie enthalten Scenen aus dem Leben des Kaisers Constantin und stellen ihn als den Kämpfer der Kirche und als den Begründer ihrer weltlichen Macht dar.

Ausgeführt wurden diese Arbeiten erst nach Raphaels Tode, nach seinen Zeichnungen und unter Leitung des Giulio Romano. Raphael soll die Absicht gehabt haben, die Werke dieses Saales mit Oelfarben auszuführen (wobei er die Arbeiten seiner Schüler leichter und besser retouchiren konnte als bei der Ausführung al fresco), und so

sind auch zwei der hier vorhandenen allegorischen Gestalten, die Justitia und Comitas, wirklich in Oel gemalt. Diese scheinen noch bei seinen Lebzeiten, als Probe begonnen, und später, vermuthlich nach seinen Cartons, ausgeführt worden zu sein; wenigstens lassen sie, vornehmlich in den Köpfen, noch den eigenthümlichen Adel Raphaels erkennen. (Zu den andern allegorischen und päpstlichen Gestalten scheinen keine Vorbilder des Meisters benutzt worden zu sein). Später indess wandte man sich, zur Ausführung der übrigen Gemälde, wieder zu der für Wandbilder passenderen Frescomalerei zurück.

Das Hauptwerk dieses Saales ist die Schlacht des Constantin mit dem Maxentius bei der milvischen Brücke bei Rom. Giulio Romano nebst seinen Schülern führte dasselbe genau nach der Zeichnung Raphaels (mit einigen minder bedeutenden Auslassungen) aus, so dass wir dessen Composition vollständig als Raphaels Werk, — und zwar als eine seiner bedeutendsten Compositionen, betrachten dürfen. Der gewählte Moment ist die Entscheidung des Sieges; die Besiegten sind zum Ufer der Tiber hingedrängt. Der Kaiser in der Mitte, an der Spitze seines Heeres, über niedergeworfene Feinde hinsprengend, Viktorien über seinem Haupte schwebend. Er erhebt den Speer gegen Maxentius, der verzweifelt mit den Fluthen des Wassers ringt. Tiefer zur Rechten in's Bild hinein ist der letzte Kampf am Ufer und gegen diejenigen, welche auf Kähnen Rettung suchen. Noch tiefer erblickt man Fliehende, die über die Brücke verfolgt werden. Auf der linken Seite wüthet noch der Kampf; in mehreren Gruppen zeichnet sich hier der leidenschaftliche Ungestüm der Sieger und die verzweifelte Gegenwehr der Letzten, die ihnen Widerstand halten. Das wilde Chaos der Gestalten ordnet sich solcher Weise übersichtlich in einzelne Gruppen und die verschiedenen Momente leiten das Auge gleichmässig auf den hervorstrahlenden Mittelpunkt hin. Kampf, Sieg und Untergang bilden ein Ganzes von trefflicher dramatischer Entwickelung, und

wie das Ganze, wenn das Auge den Reichthum der Figuren übersehen gelernt hat, den grossartigsten Eindruck auf den Geist des Beschauers hervorbringt, so nicht minder die Energie und Lebenstüchtigkeit der einzelnen Gestalten, die mannigfach geistreiche Weise, wie sie im Einzelnen zu dem tragischen Gewebe zusammengeflochten sind. Vielen späteren Künstlern hat dieses Werk zum Vorbilde ähnlicher Darstellungen gedient, aber keiner hat die Poesie desselben erreicht. — Die Ausführung des Bildes ist kühn und tüchtig, zwar hart und scharf, wie es die Eigenthümlichkeit des Giulio Romano ist, was aber hier dem wildbewegten Ganzen keinen zu grossen Abbruch thut.

Die anderen Darstellungen dieses Saales stehen unter dem Werthe des eben besprochenen Bildes. Theils mochten die Compositionen, wie es scheint, schon von vorn herein minder bedeutend ausgefallen sein, theils sind unpassende, sogar ungezogene Abänderungen mit denselben vorgenommen, die die Würde der einzelnen Gegenstände wesentlich beeinträchtigen. Das erste derselben, die Erscheinung des heil. Kreuzes vor der Schlacht (eigentlich das erste des gesammten Cyklus) ist von Giulio Romano ausgeführt und das Bedeutendste von diesen. Das zweite, die Taufe Constantins, das mindest bedeutende, dessen Composition nicht einmal Raphael angehört, schreibt man dem Francesco Penni zu; das dritte, die Schenkung Roms an den Papst, eine Composition des Giulio, dem Raffaele dal Colle. — Die Decke des Saales enthält unbedeutende Malereien späterer Zeit.

Die Logen des Vaticans.

§. 176. Neben den späteren Arbeiten in den Stanzen, die Raphael unter Leo X. ausführte, wurde er von diesem Papste noch vornehmlich mit der Ausführung zweier grossen Werke im Fache der Malerei beschäftigt. Das eine betrifft die Ausschmückung der Logen im Vatikan, das andre die Entwürfe für die Tapeten der sixtinischen Kapelle.

Die Logen (loggie) sind offene Hallen, welche den Hof des heil. Damasus (den älteren Theil des vaticanischen Palastes) zu drei Seiten umgeben. Sie wurden von Bramante unter Julius II. angefangen, von Raphael unter Leo X. vollendet, und bestehen aus drei Geschossen, deren beide untere durch gewölbte Arkaden, das oberste durch zierliche Säulenstellungen gebildet werden. Die erste Arkadenreihe des mittleren Geschosses wurde unter Raphaels Leitung mit Malereien und Stuccaturen ausgeschmückt; sie führt zu den eben beschriebenen Stanzen des Vaticans, und reiht in solcher Weise hier Meisterwerk an Meisterwerk. In Hinsicht der harmonischen, aus einem Geiste hervorgegangenen Vereinigung der Baukunst, Plastik und Malerei gewährt kein Ort in Rom einen so vollkommenen Begriff wie dieser von dem ausgebildeten Geschmack und Schönheitssinn des Zeitalters Leo's X.

Die Wände, welche die innerhalb der Logen liegenden Fenster umgeben, sind mit gemalten Blumen- und Fruchtgewinden von ausgezeichneter Schönheit und zarter Stylisirung geschmückt. Die übrigen Malereien, welche die Wände abwechselnd mit Stuccaturen schmücken, bestehen in Thieren von mancherlei Art, grösstentheils aber in sogenannten Arabesken oder Grottesken. Die lieblichsten Spiele und Scherze der Phantasie leiten hier das Auge des Beschauers in anmuthigem Wechsel von einem Gegenstande zum andern; es ist die Verkörperung einer mährchenhaften Poesie, welche scheinbar Fremdartiges zu eigenthümlichem und überraschendem Leben zu verbinden weiss. — Die Stuccaturen bestehen aus mannichfaltigen architektonischen Verzierungen und einer fast unzähligen Menge Reliefs von kleinen Büsten und einzelnen Figuren und Gruppen, welche grösstentheils mythologische Gegenstände (— Leo X. war der eifrigste Freund und Beförderer des classischen Alterthums —) vorstellen und eine geistvolle Nachahmung des antiken Styles, im einzelnen auch vorhandener Denkmäler, zeigen.

Ein im Fache der dekorirenden Kunst vorzüglich ausgezeichneter Schüler Raphaels, Giovanni da Udine war es, welcher hier die Ausführung dieser Stuccaturen und der gemalten Zierrathen ins Werk zu richten hatte; in den Malereien der Figuren leistete ihm vornehmlich Perin del Vaga Beihülfe. Mannigfach wurde diese Weise der Dekoration nachmals von verschiedenen Schülern Raphaels an andern Orten nachgeahmt, auch von neueren Künstlern wieder zur Anwendung gebracht, — während jene noch unübertroffenen Originale, minder durch die Einwirkungen der Zeit, als durch barbarische Rohheit und Muthwillen der Menschen, im höchsten Grade verdorben sind und gegenwärtig nur noch einen schwachen Schatten ihrer einstigen Schönheit erkennen lassen.

Besser erhalten sind im Ganzen die Malereien der gewölbten Decke, welche die eigentlichen und Hauptzierden dieses Ortes bilden und zu denen die eben besprochenen Gegenstände gewissermassen nur im Verhältniss eines anmuthigen Rahmens und Beiwerkes stehen. Sie stellen, in einem ausgedehnten Cyklus, Begebenheiten der heiligen Schrift, vornehmlich des alten Testamentes, dar und sind unter dem Namen von Raphaels Bibel bekannt. Eigenhändige Ausführung Raphaels bemerkt man an diesen Darstellungen nur in sehr geringem Maasse; die Oberaufsicht bei der Ausführung dieser Gegenstände war dem Giulio Romano zugefallen und von ihm, wie auch von verschiedenen andern Schülern Raphaels, wurden dieselben nach des Meisters Zeichnungen gemalt. Wenn demnach nun freilich diese Darstellungen nicht diejenige Vollendung zeigen, welche den eigenhändigen Werken Raphaels eigen ist, so gehören gleichwohl die Compositionen an sich, der überwiegenden Mehrzahl nach, zu seinen glücklichsten und gerade zu denjenigen Erzeugnissen, in welchen sich die Eigenthümlichkeit seines Talentes aufs Schönste entfaltet. Jene patriarchalische Einfalt und Schlichtheit der Geschichten des alten Testamentes, welche dem Leben des classi-

schen Alterthumes so nahe verwandt ist, bot hier den geeignetsten Stoff zur Darstellung eines kindlich heiteren, in klaren Grenzen eingeschlossenen Lebens, zur Entwickelung eines unbefangenen, durch keine Fessel von Sehnsucht und unbefriedigtem Verlangen beunruhigten Ausdruckes, zur Gestaltung edler, von gleichmässigen Gefühlen bewegter Formen. Wie eine reine, harmonische Musik ziehen diese Gestalten vor dem Auge des Beschauers vorüber und geben seinem Sinn die wohlthuendste Befriedigung, indem sie alle weiteren Gedanken verstummen machen. Nur wenige Bilder der gesammten Reihenfolge erscheinen als minder bedeutende Compositionen.

Die Decke dieser Logenreihe besteht aus 13 kleinen Kuppelgewölben, deren jedes 4, auf mannigfach verschiedene Weise eingerahmte Gemälde enthält, so dass deren im Ganzen 52 vorhanden sind. Die einzelnen Kuppeln umfassen immer eine Folge zusammengehöriger Gegenstände. Wir bezeichnen den Inhalt der Kuppeln und fügen die Namen derjenigen Schüler Raphaels bei, denen man die Ausführung mit Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben pflegt.

1 Kuppel. Erschaffung der Welt. (Giulio Romano.) Die Gestalten des ewigen Vaters zeigen hier den Typus des Michelangelo, wie dieser denselben an der Decke der Sixtina vorgebildet hatte, ohne indessen die Grossartigkeit des Vorbildes zu erreichen.

2. Geschichte der ersten Menschen. (Giulio Romano; im Sündenfall die Gestalt der Eva vermuthlich von Raphael selbst gemalt.) Die Vertreibung aus dem Paradiese ist eine Nachahmung und Veredlung von Masaccio's Composition in der Kapelle Brancacci zu Florenz.

3. Geschichten des Noah. (Giulio Romano.)

4. Geschichten des Abraham und Loth. (Francesco Penni.)

5. Geschichten des Isaac. (Francesco Penni.)

6. - - - Jacob. (Pellegrino da Modena.)

7. - - - Joseph. (Giulio Romano.)

8. Geschichten des Moses. (Perin del Vaga oder Giulio Romano.)
9. Geschichten des Moses. (Raffaele dal Colle.)
10. - - - Josua. (Perin del Vaga.)
11. - - - David. (Perin del Vaga.)
12. - - - Salomon. (Pellegrino da Modena.)
13. - - - neuen Testaments. (Perin del Vaga oder Giulio Romano.)

In der zweiten und dritten Arkadenreihe desselben Geschosses sind die folgenden Geschichten des neuen Testamentes von unbedeutenden Künstlern der späteren Zeit fortgesetzt und beendet.

Die Tapeten *).

§. 177. Die Entwürfe zu den 10 Tapeten, welche für den Schmuck der sixtinischen Kapelle bestimmt waren, fertigte Raphael in den Jahren 1513 und 1514 **). Sie stellen die Geschichte der Gründung der Kirche in Begebenheiten aus dem Leben der Apostel dar und gehören wiederum zu Raphaels bedeutendsten Leistungen. In ihnen zeigt sich nicht nur eine eigenthümliche Würde und Grossartigkeit der Form, eine höchst klare und harmonische Anordnung der Gruppen, sondern zugleich eine solche Tiefe und Kraft des Gedankens, eine so ergreifende dramatische Entwickelung der einzelnen Vorgänge, dass die Darstellung historischer Begebenheiten in ihnen ihren höchsten Triumph zu feiern scheint. Auf besondere Weise ist hier zugleich Rücksicht

---

*) W. Gunn: *Cartonensia, or an historical and critical accoun of the tapestries in the palace of the Vatican. London* 1831. Vergl. bes. Waagen, England, I., S. 361—382.

**) Nach der gewöhnlichen Ansicht erst um 1516. Waagen a. a. O. hat die obige Angabe theils durch die Stylverwandtschaft der Cartons mit dem 1513 ausgeführten Attila, theils durch äussere Gründe hinlänglich festgestellt. Nach Rechnungen bei Gaye, Cartegg. II„ 222, waren die Teppiche schon 1518 theilweise vollendet und in Rom angelangt.

auf die Forderungen des Stoffes genommen und manches decorative Element, welches in der Tapetenwirkerei eine schöne Wirkung hervorbringt, glücklich benutzt worden. Raphael lieferte, zur Ausführung der Tapeten, grosse, in Wasserfarben colorirte Cartons, die von ihm selbst oder unter seiner unmittelbaren Leitung, vornehmlich mit Beihülfe des Francesco Penni, verfertigt waren und ihm mit 738 Scudi bezahlt wurden. Sieben von diesen Cartons sind erhalten und befinden sich gegenwärtig nach mancherlei Schicksalen in England, in der Galerie des Schlosses Hamptoncourt bei London. Die Tapeten werden in einer der hinteren Galerieen des Vaticans zu Rom aufbewahrt. Sie wurden nach den Cartons zu Arras in Flandern gewirkt (daher auch Arazzi genannt); Bernhard van Orley, ein in Raphaels Schule gebildeter niederländischer Künstler, soll deren Ausführung geleitet haben. Sie sind von einer höchst meisterhaften Arbeit, vornehmlich in dem zarten Schwunge der Conturen, und verdienen, in Rücksicht auf die mit der Ausführung verbundenen Schwierigkeiten, wirkliche Bewunderung. Leider sind sie nicht nur in mannigfachen Einzelnheiten beschädigt und nicht immer glücklich ausgebessert, sondern auch in den Farben grossentheils verblichen, so dass die Totalwirkung des Colorits zerstört ist. Sie zerfallen, nach ihrer ursprünglichen Bestimmung in zwei Reihen, von denen die erste die frühere Geschichte der christlichen Kirche, worin der heil. Petrus den Mittelpunkt bildet, — die andre Begebenheiten aus dem Apostelamte des heil. Paulus darstellt. Folgendes sind die einzelnen Darstellungen:

Erste Reihe.

1. Petri Fischzug. Eine Composition von wunderbarer Heiterkeit und Ruhe. Der See Genezareth mit ferner Uferlandschaft; vorn zwei Kähne, deren jeder drei Männer trägt; die in dem einen sind mit Anstrengung beschäftigt, ein Netz emporzuziehen; in dem andern Kahne, der unter dem Ueberfluss bereits gefangener Fische zu sinken droht, kniet

Petrus vor Christo. Beide Kähne sind in einer Linie nebeneinander geordnet, wodurch ein sehr eigenthümlicher Eindruck hervorgebracht wird: es ist, als ob die Gestalten leise vor dem Blicke des Beschauers vorüberzögen. Vorn, am Ufersaume, strecken drei Fischreiher ihre langen Hälse empor. — Der Carton zu dieser Darstellung scheint grösstentheils von Raphaels eigner Hand gemalt, gleichsam als Muster für alle übrigen; er ist von ganz besonderer Haltung, vortrefflich gezeichnet und klar und tief in der Farbe. Die Fische im Kahn und die Reiher hält man für die Arbeit des Giovanni da Udine.

2. Die Uebergabe der Schlüssel. Die Jünger des Herrn, denen dieser nach der Auferstehung am See Tiberias erscheint. Petrus kniet vor ihm, mit den Schlüsseln in den Händen. Christus weist mit der einen Hand auf die Schlüssel, mit der andern, zur Versinnbildlichung seiner Worte („Weide meine Schaafe“) auf eine Schaafheerde im Mittelgrunde des Bildes. Der Heiland ist eine würdige Gestalt, und vortrefflich ist der Ausdruck und die Bewegung der übrigen Apostel, welche in Johannes anbetende Verehrung, in den andern Erstaunen in verschiedenartiger Weise darstellt.

3. Die Heilung des Lahmen. Die Vorhalle des Tempels mit mehreren Reihen reichornamentirter gewundener Säulen, wodurch die Darstellung in drei Gruppen zerfällt. In der mittleren das Wunder, welches Petrus und Johannes an dem Lahmen verrichten. Zu den Seiten zuschauendes Volk, darunter einige höchst anmuthvolle Weiber und liebliche Kinder. Das Ganze macht den Eindruck festlicher Pracht.

4. Der Tod des Ananias. Eine Darstellung von meisterhafter Entwickelung des Vorganges. Im Mittelgrunde eine Tribune, auf welcher die Apostel versammelt sind. Auf der einen Seite tragen mehrere Leute (zur Ausführung der beschlossenen Gütergemeinschaft) ihre Habe herbei; unter ihnen ein Weib, die bedächtig ihr Geld überzählt,

statt dasselbe zutrauungsvoll hinzugeben, ohne Zweifel die Frau des Ananias. Auf der andern Seite Arme, denen aus dem gemeinsamen Vorrath mitgetheilt wird. Im Vorgrunde Ananias, der zur Strafe seiner Lüge krampfhaft zuckend zu Boden stürzt, andre zu seinen Seiten, entsetzt auseinander fahrend. Petrus, und Jacobus neben ihm, die den Zorn des Himmels auf Ananias herabrufen, sind voll grossartiger apostolischer Majestät.

5. Stephani Steinigung. Die Figur des Heiligen ist vorzüglich ausgezeichnet. Er hebt knieend den Blick zum Himmel empor, wo der Heiland mit dem ewigen Vater und einigen Engeln erscheint, und bittet Gott um Barmherzigkeit für seine Mörder. Vorn Saulus mit den Kleidern der Zeugen. (Hiervon ist der Carton nicht mehr vorhanden.)

Zweite Reihe.

1. Pauli Bekehrung. Paulus ist vom Pferde zu Boden gestürzt, über ihm die drohende Erscheinung des Heilandes. Nur er erblickt denselben, während seine bewaffneten Begleiter die drohende Gegenwart der Gottheit nur durch ihre Wirkung gewahren. Bewunderungswürdiger Ausdruck der Unruhe und Bestürzung. (Der Carton nicht mehr vorhanden.)

2. Die Bestrafung des Zauberers Elymas. Der Proconsul Sergius auf dem Thron, in der Mitte des Bildes, Lictoren und andre Männer zu seinen Seiten. Vorn, zur Rechten des Beschauers, Paulus, den Arm in ruhiger Würde gegen den Zauberer ausstreckend. Dieser steht auf der linken Seite, indem plötzlich Nacht über ihn einbricht; mit unsicherem Tritte, mit geöffnetem Munde streckt er vor sich fühlend die Arme aus. Das Plötzliche des unheilbringenden Geschickes in dieser Darstellung ist eben so meisterhaft, wie in jener des Ananias ausgedrückt; Bestürzung und Verwunderung unter den Umstehenden. Zürnend wendet sich der Proconsul gegen seine Gelehrten, die befangen hinter dem Zauberer stehen. (Von der Tapete nur noch die obere Hälfte vorhanden.)

3. Paulus und Barnabas in Lystra. Ein festlicher Opferzug (einem antiken Basrelief nachgeahmt), der dem Paulus vor den Stufen eines Tempels dargebracht werden soll. Auf der einen Seite, vor dem Zuge, ein Lahmer, der seine Krücken von sich geworfen hat und sich dankend zu Paulus wendet. Dieser, auf der andern Seite stehend, zerreisst sein Gewand vor Zorn über den Wahn der Heiden. Ein Jüngling, der die Geberde des Apostels beachtet, sucht den Opferer zu unterbrechen. Bei dem Festpomp der Gesammtdarstellung ist auch hier Ursach und Folge der Begebenheit auf treffliche Weise vereint.

4. Pauli Predigt zu Athen. Paulus steht auf den Stufen eines Gebäudes und spricht zu dem Volke, das ihn im Halbkreise umgiebt. Paulus, beide Arme zum Himmel erhoben, ist eine höchst würdige Gestalt, voll des Charakters überzeugender Beredsamkeit. (Man erkennt darin den Paulus in dem Bilde des Masaccio wieder, welches die Gefangenschaft Petri darstellt). In den Zuhörern zeigt sich mannigfache Verschiedenheit des Eindruckes. Ueberaus sprechend unterscheiden sich die Parteien der verschiedenen philosophischen Sekten, der Stoiker, Epikuräer u. a. m. Die Sophisten streiten, andre stehen zweifelnd oder in träger Gleichgültigkeit, beobachtend oder im Nachsinnen in sich gekehrt, andre voll Glauben von der Wahrheit ergriffen.

5. Paulus im Gefängnisse zu Philippi beim Erdbeben. Zur Andeutung des letzteren erscheint ein Riese in der Oeffnung der von ihm erschütterten Erde. Hinter dem Gitter des Gefängnisses der Apostel betend, Wächter vor demselben. (Sehr schmale Tapete, der Carton nicht mehr vorhanden).

Diese sämmtlichen Darstellungen sind auf ihren Rändern mit Zierrathen umgeben, welche dem Styl der Verzierungen in den Logen, von Giov. da Udine, verwandt sind. Die Seitenstreifen sind, im Geschmack der Arabesken, mit anmuthigen Figuren meist mythologischen Inhalts in natürlicher Farbe geschmückt. An den Sockeln, unter den

Hauptbildern, sind kleine friesartig componirte Bilder in Bronzefarbe. Die unter den Darstellungen der zweiten Reihe enthalten Scenen der Apostelgeschichte, welche mit den Hauptbildern in Zusammenhang stehen und die weitere Folge und Verbindung der einzelnen Geschichten vorführen. Die Sockelbilder der ersten Reihe stellen Begebenheiten aus der früheren Geschichte Leo's dar; sie sind durchweg im Style antiker Reliefs behandelt, womit jedoch das bei den wichtigsten Portraitfiguren beibehaltene Costüm der Zeit in guten Einklang gebracht ist. Beide Reihen geben neue Belege von dem durchwaltenden Schönheitssinn und von dem Geschmack des Künstlers, der auch dem minder Bedeutenden das eigenthümliche Gepräge seines Adels zu geben wusste.

§. 178. In derselben Galerie des Vaticans, wo die eben beschriebenen Tapeten aufbewahrt werden, befindet sich noch eine zweite Folge derselben, deren Erfindung ebenfalls Raphael zugeschrieben wird. Dies sind zwölf an der Zahl, von höheren Dimensionen, und ohne jene verzierenden Beiwerke. Sie stellen Begebenheiten aus dem Leben Christi vor und sind ohne Zweifel erst nach jenen angefertigt, wohin schon die Bezeichnung, die ihnen von den Aufsehern der Sammlung gegeben wird (als Arazzi della scuola nuova, während jene Arazzi della scuola vecchia heissen) zu deuten scheint. Dass unter Raphaels unmittelbarer Leitung die Cartons zu diesen Tapeten angefertigt seien, ist sehr unwahrscheinlich, indem der grösste Theil derselben eine ungleich minder vollkommene Zeichnung erkennen lässt. Im Gegentheil befinden sich auf einigen offenbare Elemente eines seiner Schule fremden, niederländischen Charakters, welche vermuthen lassen, dass die Cartons erst von niederländischen Künstlern (wie Bernhard von Orley und anderen) nach kleineren Skizzen Raphaels ausgeführt worden sind. Was aber das Allgemeine der Erfindung, der Composition in diesen Werken anbetrifft, so kündigt sich hier der Mehrzahl nach, das unverkennbare Eigenthum Raphaels, dieselbe Grazie und an-

muthvolle Würde an, die das charakteristische Merkmal seiner Productionen ist, wenn auch einzelne Compositionen auf sehr willkürliche und bedeutende Veränderungen schliessen lassen. Nebensachen und Landschaften scheinen durchgängig von niederländischer Erfindung zu sein. Man glaubt, Franz I. habe im Jahre 1519 bei der Heiligsprechung des S. Francesco di Paola dem Papst diese Tapeten versprochen und von Raphael Zeichnungen dazu verlangen lassen; ausgeführt sind sie schwerlich vor 1523.

Zu den schönsten Arbeiten dieser zweiten Folge gehören vornehmlich: — Die Anbetung der Könige, gross, figurenreich; das zahlreiche, prächtige Gefolge der Könige in freudigem Staunen und Anbetung um die Hauptgruppe versammelt. — Die Auferstehung Christi, ähnlich gross und figurenreich; der siegreich hervorstrahlende Erlöser als bedeutsamer Mittelpunkt, gewaltiges Leben und Mannichfaltigkeit der Bewegungen unter den Schaaren der Wächter, welche entsetzt entfliehen oder zu Boden stürzen. — Drei schmale Tapeten mit der Darstellung des Kindermordes, jede für sich ein eigenthümlich kunstreiches und selbstständiges Bild dieses an den mannichfaltigsten Motiven reichen Gegenstandes, — alle aber höchst anziehend wiederum durch jenen reinen Geist der Schönheit, der auch das Herzzerreissende künstlerisch zu fassen und so die innige Theilnahme des Beschauers zu erwecken wusste, während bei anderer Auffassung das Auge nur durch empörende Scenen zurückgeschreckt wird. (Noch eine vierte grössere Composition des Kindermordes, wo Raphael in den Gestalten der verzweifelt fliehenden Mütter denselben hohen Reiz, dieselbe sittliche Zartheit ausgesprochen hat, ist nach einer Zeichnung des Meisters von seinem Schüler Marc-Anton in Kupfer gestochen.)

Nach den, im Auftrage Leo's X. gearbeiteten Tapeten wurden, bei dem grossen Beifall, den diese prächtigen Luxusartikel fanden, für mehrere andre Orte Wiederholungen gefertigt, wie sich noch gegenwärtig an verschiedenen Orten,

zu Dresden, Mantua, in England, Frankreich, u. s. w. mehrere Exemplare derselben vorfinden*).

§. 179. Auch erwähne ich noch der Gestalten der 12 Apostel, welche nach Raphaels Entwürfen in einem, nachmals veränderten Zimmer des Vaticans ausgeführt waren (Grau in grau). Vermuthlich waren dies dieselben Compositionen, welche von Marc-Anton in Kupfer gestochen wurden und die man noch gegenwärtig, ebenfalls von Schülern Raphaels, an den Pfeilern der Kirche S. Vincenzo alle tre fontane ausserhalb Rom gemalt sieht. Es sind würdige Gestalten mit schöner Gewandung, doch ohne rechte Grossartigkeit.

Endlich vollendete Raphael in seinen letzten Lebensjahren (1518—20) die Ausschmückung der Kapelle in dem päpstlichen Jagdschlösschen la Magliana, einem Lieblingsaufenthalt Leo's X., fünf Miglien unterhalb Rom, vor Porta Portese gelegen. Hier hatte bereits unter Julius II. ein Schüler Perugino's, vielleicht Spagna, die Verkündigung und die Heimsuchung gemalt; Raphael fügte, sei es mit eigener Hand oder durch einen seiner besten Schüler, das Marterthum der h. Felicitas hinzu, eine Composition, deren Vortrefflichkeit nur noch in einem Stiche Marcanton's völlig zu erkennen ist, indem vor nicht gar langer Zeit die mittlere Hauptscene durch einen barbarischen Fenstereinbau verloren ging. Erhalten sind noch, links: eine Gruppe von Männern, welche gespannt zuschauend den Tyrannen umgeben, rechts: das Götzenbild und drei erschrockene Frauen mit einem nackten Knaben, der sich besorgt an sie anschliesst, sämmtliche Köpfe von schönstem Ausdruck. In einer Glorie des Gott-Vaters, wahrscheinlich von einem Schüler Raphaels, ist einer der blumenstreuenden Engel dem

*) Ueber diese mehrfach vorhandenen zum Theil gleichzeitigen Wiederholungen vgl. Passavant II., S. 273 u. f. — Neun Stück der ersten Folge, wozu bloss Pauli Gefangenschaft fehlt, waren lange Zeit in England und sind neuerlich für die Kunstschätze Berlin's erworben worden. Schon Heinrich VIII. soll sie, und zwar aus Italien, bekommen haben.

unten zu erwähnenden berühmten Bilde „Madonna Franz I.“ (1518) genau nachgeahmt*).

§. 180. Neben diesen bedeutsamen Aufgaben, welche Raphael innerhalb 12 Jahren für den päpstlichen Hof ausführte, wurde seine Thätigkeit noch auf's Mannigfachste von Privatleuten in Anspruch genommen. Ich nenne unter diesen Arbeiten zunächst zwei Frescogemälde, welche in römischen Kirchen ausgeführt sind. Das eine derselben, vom Jahre 1514, befindet sich in der Kirche S. Maria della Pace, über dem Bogen der ersten Seitenkapelle zur Rechten des Einganges, und stellt vier Sibyllen, von grösseren und kleineren Engelgestalten umgeben, vor. Es gehört zu Raphaels allervorzüglichsten Werken. Meisterhaft ist hier der gegebene, scheinbar ungünstige Raum benutzt und ausgefüllt, und durch die Engelgestalten, welche Schrifttafeln halten und dieselben den Sibyllen zum Schreiben oder das Geschriebene zum Lesen bringen, eine geistreiche Mannichfaltigkeit in die streng rhythmische Anordnung des Ganzen gebracht. Eine wundersame Anmuth in den Stellungen und Bewegungen, eine eigenthümliche Harmonie der Formen und des Colorits geht durch das ganze Bild (in dem nur leider hie und da bedeutende Restaurationen nöthig geworden sind). Sehr interessant ist der Vergleich dieses Werkes mit Michelangelo's Sibyllen, der jeden der beiden Meister in seiner eigenthümlichen Trefflichkeit zeigt: während letzterer in seinen Compositionen grossartig, erhaben und tiefsinnig erscheint, so trägt Raphael auch in diesem Gemälde das Gepräge seiner heiteren und offenen Anmuth. Die vier Propheten an der Wand über den Sibyllen sind nach Zeichnungen Raphaels von Timoteo della Vite ausgeführt.

Weniger zu Raphaels Gunsten fällt ein solcher Ver-

*) Vgl. ausser Passavant I., 290 und II., 340 u. f. einen Aufsatz von Herrn H. Hase, in den Blättern für literar. Unterhaltung, Leipzig, Brockhaus, Jahrg. 1841, No. 335 und 336.

gleich bei dem zweiten Frescobilde aus, welches er schon
2. zwei Jahre früher an einem Pfeiler der Kirche S. Agostino zu Rom ausführte. Es stellt den Propheten Jesaias dar, hinter dem zwei Genien eine Inschrifttafel halten. Hier sieht man ein absichtliches Bestreben, der Gewalt des Michelangelo nachzueifern, statt deren aber nur, bei allen Vorzügen der Technik im Einzelnen, ein übertriebenes, selbst affektirtes Wesen zu Tage gekommen ist*).

In Bezug auf den Vergleich mit Michelangelo ist hier
3. noch ein kleines Oelbildchen anzuführen, welches Raphael bereits im Jahre 1510 gemalt haben soll, das aber, nach seiner Verwandtschaft mit den ersten Bildern der Loggien zu urtheilen, erst nach 1513 entstanden sein kann: die Vision des Ezechiel, gegenwärtig in der Galerie des Palastes Pitti zu Florenz befindlich. Es stellt den Herrn in einer Glorie hellleuchtender Cherubsköpfe dar, — ruhend auf den mystischen Gestalten des Stiers, Adlers und Löwen, und der Engel anbetend zu deren Seite, — die Arme ausgebreitet und von zwei Genien getragen. In diesem kleinen Bilde ist eine Würde, Majestät und Erhabenheit, und diese wiederum mit einer so unergründlichen Schönheit verschmolzen, der Contrast jener beiden zarten Genien zu der Gestalt des Allmächtigen in so edler Weise gehalten, das

*) Dass schon in demselben Jahre 1512, in welchem der Jesajas entstand, der Einfluss Michelangelo's auf Raphael eine anerkannte Sache war, beweist der Bericht Sebastian del Piombo's über seine merkwürdige Audienz bei Julius II., abgedruckt bei Gaye, Cartegg. II., S. 477 u. f. Wenn dem Sebastian zu trauen ist, drückte der Papst sich so aus: „Betrachte nur die Werke Raphaels! seitdem er die Arbeiten „Michelangelo's gesehen, hat er sogleich *(subito)* die Manier des Pe-„rugino verlassen und sich soviel als möglich der des Michelangelo „genähert *(accostava)*." Gaye bezieht diess auf den Carton des letztern in Florenz, allein die florentinischen Werke Raphaels lassen noch so wenig von der Einwirkung Michelangelo's spüren, dass man viel eher an die Decke der sixtinischen Kapelle zu denken hat, von welcher wenigstens ein Theil schon im Jahre 1509 dem Publicum sichtbar war.

Ganze der Composition so klar entwickelt, dass es in der That als eins der vorzüglichsten Meisterwerke des Künstlers genannt werden muss. Michelangelo hatte den Typus des Gott-Vaters in ähnlicher Weise vorgebildet: er stellte ihn, wie im Wehen des Sturmes, — Raphael wie im Glanze der aufstrahlenden Sonne dar. Auch hier sind beide Meister wunderbar gross, beide ähnlich und verschieden und keiner von ihnen der grössere. — Eine Copie, früher in der Galerie Orleans befindlich und für das Original gehalten, ist gegenwärtig zu Stratton in England.

Auch ein etwas späteres Werk Raphaels zeigt, dass er in denjenigen Gegenständen, in welchen Michelangelo's ganze Grösse zu Tage tritt, eine ihm eigenthümliche freie Schönheit zu entfalten vermochte, welche als das edelste Gegenbild zu der dämonischen Machtfülle seines Rivals erscheint. Wir meinen die Decoration der Kapelle Chigi in S. Maria del popolo zu Rom. Hier sollte die Kuppel die Schöpfungsgeschichte bis zum Sündenfall, vier Prophetenstatuen die Verheissung, und drei grosse Wandbilder die Erfüllung durch den neuen Bund darstellen. Mit Ausnahme des Propheten Jonas, welchen Raphael selbst ausgeführt zu haben scheint, erlebte er bloss die Mosaicirung der Kuppel durch Luigi de Pace (maestro Luisaccio) nach seinen Zeichnungen im Jahre 1516*). In einem Mittelrund sieht man den ewigen Vater, die Arme erhoben im Schöpfungsakt, umgeben von Seraphim; ringsherum in acht Feldern die sieben Planeten als mythologische Halbfiguren, und ein Cherub als Herr des Fixsternhimmels; weiter abwärts die Sternbilder des Thierkreises, und darauf sitzend oder gelehnt Engelgestalten von wunderbarer, einfacher Schönheit, welche wir in der Auffassung etwa mit den Sibyllen in S. M. della Pace vergleichen möchten. Leider hat das Ganze sehr gelitten.

4.

*) Vgl. *J musaici della cupola nella capella Chigiana di S. M. del Popolo in Roma, inv. da Rafaele Sanzio, inc. ed ed. da L. Gruner, illustr. da Ant. Grifi, Roma* 1839.

§. 181. Raphael ist, wie ein jeder Künstler, stets da am Vollendetsten, wo keine fremdartigen Einflüsse störend auf ihn einwirkten, wo er frei und unabhängig dem Drange seines Innern, der Richtung seines Gemüthes gefolgt ist. Sein Element vor Allem war, ich wiederhole es, die Grazie, die Schönheit der äusseren Form, sofern diese der Ausdruck innerer Sittlichkeit ist. Daher gehören, trotz jener grossartigen Aufgaben, womit die Päpste ihn beschäftigten, vornehmlich die Madonnen und heiligen Familien, deren er eine grosse Menge geschaffen, zu denjenigen Werken, welche seine Eigenthümlichkeit in klarster Entfaltung zeigen. Hier konnte jene Grazie sich vollkommen frei und ungehindert aussprechen. Schon seine Jugendwerke, von denen ich früher gesprochen habe, bewegen sich am Liebsten in Darstellungen dieser Art; und wenn die frühesten Arbeiten ein eigenthümlich träumerisch sinniges Gepräge, die späteren eine heitere freie Auffassung des Lebens zeigen, so halten die hieher gehörigen Werke seiner dritten Periode die glücklichste Mitte zwischen Heiterkeit und Würde, zwischen unschuldigem Spiele und tiefsinniger Erschöpfung des Gegenstandes. Sie bewegen sich in anmuthvollster Freiheit und doch herrscht stets eine Gemessenheit darin, welche das zarteste Gefühl für die Gesetze der Kunst verräth; sie stellen das innigste Verhältniss des menschlichen Lebens, darauf alle Sittlichkeit sich gründet, das Verhältniss der Familie dar, und doch weht ein eigenthümlicher Hauch höherer Heiligung darüber hin: Maria ist nicht nur die liebevolle Mutter, sie erscheint zugleich fast immer in zarter jungfräulicher Schüchternheit und doch als die Gebenedeite, die den Herrn geboren hat; der Christusknabe ist nicht nur ein heiteres unbefangenes Kind, ein ahnungsvoller Ernst drückt sich zugleich in seinen Zügen aus, der seinen künftigen hohen Beruf vordeutet. Die mannigfachen Darstellungen dieses Gegenstandes lassen übrigens, wie sie den verschiedensten Wechsel in der Zahl, in Stellung und Gruppirung der dargestellten Personen

enthalten, bald eine mehr naive, bald eine tiefere Auffassung vorherrschen und gewähren so die interessantesten Vergleichungspunkte. Nicht alle jedoch sind von Raphaels eigner Hand durchgeführt; manche sind wohl nur nach seinem Entwurfe und in seinem Atelier gemalt und nur die letzte Vollendung sein Eigenthum; manche auch, die seinen Namen führen, sind nur Werke seiner Schule, die im Geiste des Meisters zu arbeiten strebte.

Unter diesen Werken zeichnen sich vornehmlich diejenigen aus, welche den früheren Jahren von Raphaels Aufenthalt in Rom angehören. Dies sind, wie sich bei seiner strengeren Beschäftigung in dieser Zeit schon an sich voraussetzen lässt, einfache Compositionen von nicht sonderlich bedeutendem Format; in der Ausführung jedoch von unendlicher Liebe zeugend und mehr oder minder noch einen Nachklang jener früheren Innigkeit aufbewahrend. Namentlich sind hier die folgenden Gemälde anzuführen.

Madonna aus dem Hause Aldobrandini (zu Rom), gegenwärtig im Besitz des Lord Garvagh zu London. Maria sitzt auf einer Bank, indem sie sich liebend zu dem kleinen Johannes neigt und mit der linken Hand seinen Rücken umfasst. Johannes reicht freudig nach einer Nelke empor, die ihm das Christkind, auf dem Schoosse der Mutter sitzend, anmuthvoll darbietet. Hinter der Maria der Pfeiler einer Arcade, zu dessen Seiten Aussicht in die Landschaft. Das Ganze bildet eine Gruppe von der höchsten Lieblichkeit und Zartheit. Das Bild ist im Wesentlichen wohl erhalten. — Eine alte Wiederholung befand sich beim Cav. Camuccini zu Rom.

Madonna des Herzogs von Alba, früher im Besitz des Herrn W. G. Coesvelt zu London, jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg. Maria, ganze Figur, in einer heiteren Landschaft sitzend, das Kind auf ihrem Schoosse. Sie hält ein Buch in der Hand, worin sie so eben gelesen hat. Der kleine Johannes kniet vor seinem göttlichen Gespielen und überreicht ihm in kindlicher Anmuth ein Kreuz,

welches dieser umfasst, indem er den Ueberbringer mit unaussprechlicher Liebe anblickt. Maria richtet ihre Blicke mit tiefem, ernstem Ausdrucke auf das bedeutungsreiche Spiel der Kinder. Es ist ein Bild von wunderbarer Schönheit, aufs Trefflichste und Zarteste von des Meisters eigner Hand ausgeführt und sehr wohl erhalten.

3. La vierge au diadême, auch la vierge au linge genannt, im Louvre. Maria, eine Krone tragend, sitzt in kniender Stellung, und hebt den Schleier von dem schlafenden Kinde, um es dem in freudiger Verehrung knienden kleinen Johannes zu zeigen; im Hintergrunde eine reiche Landschaft. Die Ausführung gehört sicher nicht ganz Raphael an, scheint übrigens, wie so viele Bilder des Louvre, durch schwere Misshandlung getrübt. Aehnliche Compositionen in mehr oder minder freier Nachahmung desselben Momentes kommen mehrfach vor*).

4. Maria mit dem Kinde in der Sammlung des Dichters Sam. Rogers zu London. (Aus der Galerie Orleans stammend.) Maria, halbe Figur voll jungfräulichen Adels, hinter einem Gesimse, darauf das Christkind steht, indem es sich lächelnd an sie schmiegt und ihren Hals umfasst. Das Bild ist gegenwärtig ganz verwaschen, in technischer Beziehung wegen der nunmehr hervorgetretenen klaren und etwas röthlichen Untermalung merkwürdig. (Gemalt 1512.)

5. Maria mit dem Kinde in der dem Lord Francis Egerton gehörenden Bridgewater-Galerie zu London. (Aus der Galerie Orleans stammend und, wenn nicht Copie, doch sehr verdorben und übermalt.) Maria, halbe Figur, hält das Christkind auf ihrem Schoosse hingestreckt und betrachtet es mit mütterlichem Wohlgefallen; das Kind, in reizendster lebendiger Bewegung, wendet sein Köpfchen in die Höhe und blickt sie wie in tiefer Ahnung, doch liebend an. (Gemalt 1512.) Mehrere alte Wiederholungen, z. B. in dem Museum von Berlin und dem von Neapel.

---

*) Darstellungen dieser Art, wo das Kind schläft, heissen insgemein auch *Silentium*, *Vierge au Silence*, u. dgl.

Madonna von Loreto, im Original verloren, aber 6. in zahlreichen alten Copien vorhanden, z. B. im Louvre, in den Studj zu Neapel, in der Sammlung des Prinzen von Salerno ebenda, in der Sammlung des Hrn. Miles zu Leight Court, in der des Laird Wigram, u. a. a. O. — Maria hebt den Schleier von dem eben erwachenden Christuskinde; daneben andächtig zuschauend Joseph. Lebensgrosse Halbfiguren, im Hintergrunde meist ein grüner Vorhang*).

Madonna della sedia, im Palaste Pitti zu Florenz 7. (um 1516 gemalt). Rundbild, Maria, seitwärts auf einem niedrigen Sessel sitzend, hält den Knaben auf ihrem Schoosse, der sich in nachlässig kindlicher Lage an sie lehnt. Seitwärts der kleine Johannes, seine Hände zur Anbetung faltend. Maria trägt ein buntgewirktes Tuch um die Schultern und ein ähnliches, nach Art der italienischen Frauen, auf dem Haupte; sie ist ein schönes, blühendes Weib, das in ruhigem Behagen mütterlicher Freude zu dem Bilde hinausblickt; der Knabe, voll und kräftig in seinen Formen, schaut ernst, offen und gross darein. Das Bild ist ausserordentlich warm und schön gemalt.

Madonna della tenda, in der Münchner Pinakothek. 8. Eine Wiederholung des Bildes in der königl. Galerie zu Turin, ebenfalls als ein Original geltend. Eine der vorigen verwandte Composition, nur ist hier der Knabe in lebhafter Bewegung und in die Höhe blickend dargestellt. Im Hintergrunde ein Vorhang, daher der Titel des italienischen Exemplars.

§. 182. Eine Reihe ähnlicher, zum Theil reicherer Darstellungen gehört der späteren Zeit des Meisters an. In ihnen tritt indess mannigfach die Arbeit seiner Schüler hervor, die nach seinen Zeichnungen malten und deren Tafeln im Einzelnen nur von Raphael beendet wurden. Ja, verschie-

---

*) Passavant II, 126 versetzt diese Composition in Raphaels frühere römische Zeit, wesshalb wir sie schon hier anführen, obschon sie uns eher dem spätesten, freisten Stadium anzugehören scheint.

dene der Bilder dieser Art sind vielleicht nur als Bilder seiner Schule zu betrachten, aus der Zeit, da diese noch unter der unmittelbaren Führung des Meisters sich bewegte und seinen Geist in den eignen Werken noch in merkwürdiger Weise wiederzuspiegeln vermochte.

1. Hieher gehört zunächst die Vierge aux candelabres, wo der sitzenden Madonna zwei Engel mit Fackeln zur Seite stehen. Dieses Rundbild ist im Jahre 1840 vom Herzog von Lucca nebst andern Kunstschätzen seines
2. Palastes nach England verhandelt worden. — Die Madonna dell' impannata, im Palast Pitti zu Florenz, lässt im Wesentlichen auch nur Schülertechnik erkennen. Sehr schön sind die beiden heiligen Frauen, welche das Kind verehren, dagegen dem kleinen Johannes, der im Vorgrunde sitzend auf dasselbe hinweist, die leichte Naivetät Raphaels mangelt. Doch ist der Körper des Christkindes weich und zart gemalt und hier lässt sich wohl Raphaels eigene Hand vermuthen. Den Namen führt das Gemälde (welches, beiläufig bemerkt, mehr denn andre heilige Familien Raphaels im Charakter eines Altarbildes componirt ist) von dem im Hintergrunde befindlichen Vor-
3. satzfenster. — Die Madonna del passeggio in der Bridgewater-Galerie zu London (früher in der Galerie Orleans, noch früher in der der Königin Christine von Schweden) scheint von Francesco Penni gemalt. Sie stellt Maria mit dem Kinde, lustwandelnd in einer Landschaft dar, und den kleinen Johannes, welcher im Begriff ist, den Gespielen zu küssen. Die Gruppe der Kinder ist ungemein anmuthig, fast wie aus Raphaels florentinischer Periode, die Gewandung der Maria aber schwer und eher den Arbeiten späterer Künstler zu vergleichen. Mehrere Wiederholungen, u. a. im Museum von Neapel.

Durchweg indess geht durch diese heiligen Familien der späteren Epoche Raphaels, mag der Antheil des Meisters an deren Ausführung grösser oder geringer sein, derselbe Zug einer grossartigen idealen Schönheit, den wir bereits

an den übrigen Werken dieser Periode kennen gelernt haben. Hier ist es nicht jene zarte Begeisterung, jene sich hingebende Innigkeit der Jugend, sondern der klare, heitre Genuss des Daseins, durch das Band edelster Sitte gereinigt. Es sind im Allgemeinen nicht verklärte heilige Gestalten, deren Betrachtung uns zur Verehrung hinreisst, aber es sind die liebenswürdigsten Momente menschlichen Zusammenlebens, die Vereinigungspunkte in der Familie, wo das Spiel anmuthiger Kinder den zuschauenden Eltern Freude und Glück bereitet. Die Mehrzahl dieser Bilder besteht aus vier Figuren: Maria mit den beiden Kindern, denen sich entweder Elisabeth oder Joseph zugesellt. Zu den Darstellungen der heil. Familie, in welchen Elisabeth die Freude der Mutter theilt, gehören vornehmlich folgende:

Die unter dem Namen der „Perle" bekannte heilige Familie, im Museum zu Madrid, das bedeutendste dieser Bilder, als Composition betrachtet ohne Zweifel die grossartigste von Raphaels heiligen Familien; entstand zwischen 1516 und 1518. In trefflichster Harmonie ordnen sich hier die Figuren zu einer schönen und würdigen Gruppe. Das Christkind sitzt auf dem Knie der Maria und berührt mit dem einen Fusse die Wiege, die vor der Gruppe steht; Johannes trägt in seinem Fell Früchte herbei. Philipp IV. von Spanien, der das Bild aus der Galerie Karls I. von England hatte erkaufen lassen, soll beim Anblick desselben ausgerufen haben: „Dies ist meine Perle!" Daher der Name des Bildes. An der Ausführung hatte wahrscheinlich Giulio Romano bedeutenden Antheil. — Ein kleines Bildchen der heiligen Familie, im Museum von Paris. Das Christkind, auf der Wiege stehend, liebkost den Johannes. (Die Ausführung wird bald dem Giulio Romano bald dem Garofalo beigemessen). — Die sogenannte Madonna col divino amore, im Museum von Neapel*). Das Christus-

4\.

5\.

6\.

---

*) Nach Passavant I, S. 187 schon im Jahre 1512 gemalt, woran wir doch sehr zweifeln.

kind auf dem Schoosse der Maria sitzend, segnet den Johannes, während Elisabeth sein Aermchen unterstützt. Die Ausführung wird zwar von Einigen ebenfalls dem Giulio Romano beigemessen, verräth aber mehr als die meisten 7. dieser spätern Werke Raphaels eigene Hand. — Auch ist hier die Madona della gatta (mit der Katze) zu erwähnen, die sich im Museum von Neapel befindet und nach Raphaels „Perle“ von Giulio Romano ausgeführt wurde. Es ist eine schöne Scene liebenswürdiger Häuslichkeit, trefflichst componirt, nur zeigt sich der Nachfolger und seine Sinnesweise in der Hervorhebung des Beiwerkes, in der heftigern Geberde des Kindes, in der ungleich geringern Tiefe und Reinheit des Ausdruckes und in den schweren, starken Schatten.

Zu den heiligen Familien, in welchen der heil. Joseph 8. die Gruppe füllt, gehören mehrere Bilder des Museums von Madrid, unter denen vorzüglich die Vierge au lézard (Madonna della lucertola, — „mit der Eidechse,“ weil eine solche auf dem Bilde befindlich ist, auch als die „heilige Familie unter der Eiche“ bezeichnet), um 1517, rühmlich genannnt wird: Antike Architekturtrümmer, auf denen Joseph lehnt; das Christkind zu Johannes gewandt, der ihm einen Pergamentstreifen mit den Worten „Ecce agnus dei“ entgegenhält. Die Ausführung ebenfalls dem Giulio zugemessen. (Eine als Copie des Giulio Romano bezeichnete Wiederholung, hart und kalt gemalt, im Palaste Pitti 9. zu Florenz). — Eine von Raphaels Schülern öfters wiederholte Composition, wo beide Kinder mit emporgehobenen Händen einen ähnlichen Pergamentstreifen halten; ein Exemplar zu Stratton, dem Landsitz des S. Th. Baring in England, ein andres bei dem Kunsthändler Neuwenhuys zu London, ein drittes in der Sakristei des Escurials, u. s. w. 10. — Eine „Ruhe in Aegypten“ in der k. k. Galerie zu Wien. Maria hält kniend das Kind in den Armen, dem Johannes, ebenfalls kniend, Früchte überbringt; Joseph, der einen Esel am Zaume führt, ist im Begriff, den Johannes empor-

zuheben. Das Bild, nach einem Entwurfe des Meisters, doch wohl nicht unter seiner Leitung ausgeführt, ist übrigens frei und kühn gemalt; das Christkind vorzüglich schön, ebenso der Kopf des Johannes.

11. Sehr eigenthümlich ist endlich noch das grosse Bild der heiligen Familie, welches Raphael im Jahre 1518 für Franz I. von Frankreich malte, im Museum zu Paris. Maria, im Begriff niederzuknien und das Kind, das freudig aus der Wiege aufgesprungen ist, zu empfangen. Daneben Elisabeth, kniend, und die Hände des Johannes faltend. Im Hintergrunde Joseph, in stiller Betrachtung. Zur Seite zwei Engel, von denen der eine Blumen über das Christkind streut, der andre die Hände auf der Brust kreuzt. Das Ganze trägt den Ausdruck wunderbarer Heiterkeit und Lust; es herrscht darin ein ungemein leichtes und zartes Spiel der anmuthvollsten Linien, der edelsten Formen, die sich zu einem klaren, vollstimmigen Accorde zusammenfügen. An der Ausführung hat Giulio Romano Theil.

12. Diesem Cyklus der heiligen Familien ist noch das im Madrider Museum befindliche Bild der Heimsuchung Mariä (ihrer Begegnung mit Elisabeth) anzureihen. Die Köpfe sind vorzüglich schön, der der Maria voll der holdseligsten Unschuld und Demuth. Die Zeichnung der Figuren hingegen und die Gewandung scheint minder bedeutend. Die Ausführung grössern Theils von Giulio.

§. 183. Ein ähnlicher Charakter auch geht durch diejenigen grösseren Compositionen aus der in Rede stehenden Periode Raphaels, welche die Madonna als die Königin des Himmels darstellen; doch musste hier natürlich ihrer kirchlichen Bestimmung gemäss, der religiöse Charakter mehr vorherrschen. Es ist zu bemerken, dass Raphael in diesen Compositionen, in denen verschiedene Heilige um die Maria versammelt sind, auf eigenthümliche Weise Zusammenhang zwischen diese, durch äussere Bestimmung vereinigten Personen hervorzubringen und dieselben in gegenseitige Beziehungen zu setzen gewusst hat, während die früheren

Meister die Figuren entweder einfach und in gleichmässiger Ruhe nebeneinanderstellten oder ihnen mit gleicher Willkühr, nur des äusseren malerischen Effektes wegen, allerlei verschiedenartige Stellungen gaben. Raphael hat drei grosse Altarblätter der Art gemalt, welche zugleich wiederum interessante Beispiele für seine verschiedenartige Auffassung des Madonnencharakters geben.

1. Die Madonna von Fuligno (Vierge au donataire), in der Galerie des Vaticans zu Rom, ist das frühste unter diesen und etwa um die Zeit der Vollendung der Stanza della segnatura (um 1511) entstanden. Es ward von einem Höflinge Julius II., Gismondo Conti, ursprünglich für die Kirche Ara-Celi zu Rom, bestellt und kam von da nach Fuligno, daher die Benennung. Auf dem oberen Theil des Bildes erblickt man Maria mit dem Kinde, auf Wolken thronend, in einer Sonnenglorie, die von Engelknaben umgeben ist. Unten auf der einen Seite der Donator, kniend und die Hände gegen die Jungfrau faltend; hinter ihm, stehend, der heil. Hieronymus, der ihn der Maria empfiehlt. Auf der andern Seite Franciscus, wiederum kniend, das Antlitz emporgewandt und mit der einen Hand aus dem Bilde hinaus auf die Gemeinde deutend, für die er den Schutz der Gnadenmutter erfleht; hinter ihm Johannes der Täufer, der den Beschauer anblickt, indem er zur Maria emporweist, um ihn zur Verehrung der Gebenedeiten aufzufordern. (Die in den beiden letzten Figuren ausgedrückten Wechselbezüge des Bildes zu der gläubigen Gemeinde kehren von dieser Zeit ab in mannigfacher Modification in den Altargemälden der katholischen Kirche wieder). Zwischen beiden Gruppen steht ein Engelknabe, eine Tafel (die zu einer Inschrift bestimmt war) in den Händen haltend. In der Ferne eine Stadt, in welche ein Meteor oder eine Bombe fällt, und darüber ein Regenbogen, ohne Zweifel zur Bezeichnung einer Gefahr und wunderbaren Rettung, deren Gedächtniss das Bild gewidmet wurde. — Im Allgemeinen trägt dies Bild, so schön und würdig die Gesammt-

anordnung, so trefflich die Ausführung einzelner Partien ist, doch ein Gepräge, welches einer nur vorübergehenden Entwickelungsstufe des Künstlers anzugehören scheint; es ist etwas von jener ekstatischen Begeisterung darin, die bei andern Künstlern (z. B. dem Coreggio) zu eigenthümlicher Auffassung und Durchbildung der Gegenstände hingeführt hat, mit der schlichten und ruhigen Grazie Raphaels aber nicht in guter Uebereinstimmung steht und im Gegentheil einige wirkliche Missstände hervorgebracht zu haben scheint. Vornehmlich trifft diese Bemerkung die Figuren des Johannes und Franciscus; Johannes blickt in sonderbar phantastischer Bewegung zum Bilde hinaus, die Zeichnung seines Armes hat sogar etwas Manierirtes; Franciscus hat den Ausdruck schwärmerischer Verzückung und sein Gesicht ist auffallend schwach in der Malerei (röthliche, gelbliche, grauliche Töne, die schwerlich ganz dem etwanigen Restaurator zugeschrieben werden dürften.) Hieronymus ferner sieht in einer gewissen Verdriesslichkeit empor, in der ich nicht, wie andre gewollt, einen besonderen Ausdruck schmerzlicher Hingebung, vielmehr nur eine bis zum Manierirten übertriebene Augenbildung erkennen konnte, die nicht allzuselten dem Blick raphaelischer Gestalten etwas Scharfes giebt und die noch in einigen seiner Bilder in starkem Maasse wiederkehrt. Maria endlich und das Kind, die sich dem Donator zuwenden, sind in einer, wenn auch anmuthigen, doch für die Majestät der Himmelskönigin vielleicht zu bewegten Stellung gezeichnet; der Ausdruck ihres Gesichtes ist ausserordentlich hold und süss, aber auch mehr im Charakter eines irdischen Weibes als eines verklärten Wesens gehalten. Der Donator dagegen ist äusserst trefflich und in treuherziger Wahrheit dargestellt, der Engelknabe mit der Inschrifttafel von unaussprechlicher Innigkeit und himmlischer Schönheit, eine der wunderbarsten Gestalten die Raphael geschaffen hat.

Ungleich ruhiger und grossartiger dem Gesammteindrucke nach, obgleich die Erhabenheit heiliger Wesen auf

zarte Weise mit der Abgeschlossenheit menschlicher Zustände verbindend, ist das zweite dieser Bilder, die Madonna del pesce (mit dem Fische), im Madrider Museum befindlich, ursprünglich für die Kirche S. Domenico in Neapel (um das Jahr 1513) gemalt*). Das Bild stellt Maria mit dem Kinde, auf dem Throne sitzend, dar; auf der einen Seite den heiligen Hieronymus, auf der andern den Schutzengel mit dem jungen Tobias (der einen Fisch trägt). Der Künstler hat das Bild zum Gegenstande einer wundersam idyllischen Handlung gemacht. Hieronymus nemlich, auf der Stufe des Thrones kniend, hat der Mutter und dem Kinde aus einem Buche vorgelesen, bei welcher Beschäftigung sie durch die Eintretenden unterbrochen werden. Sich gegen diese wendend, legt Christus die Hand auf das Buch, gleichsam die Stelle festzuhalten, bei welcher die Unterbrechung eingetreten war. Maria wendet ihr Angesicht zu dem Engel, welcher den Tobias vorführt, während sich dieser, schüchtern zu dem göttlichen Knaben aufblickend, auf die Knie niederlässt. Hieronymus blickt über das Buch auf die Ankömmlinge, gleich einem, der bereit ist, nach Ablauf der Störung in seinem Geschäfte fortzufahren. Alle Gestalten dieses Bildes haben das Gepräge der holdesten Würde, der edelsten Anmuth. Die Hoheit und Milde in der Gestalt und in den Zügen der Maria, die liebevolle Zuneigung des Kindes, der nachdenkliche Ernst des Hieronymus, die leichte, vorgeneigte Gestalt des Engels, die unaussprechlich reizende Naivetät des Tobias bilden ein Ganzes von schönster Harmonie, voll der edelsten Nachwirkung auf das Gemüth des Beschauers.

3. Das bedeutendste dieser drei Werke ist die Madonna des heil. Sixtus, in der Galerie zu Dresden, um 1518

*) Und zwar für diejenige Kapelle derselben, wo besonders um Heilung von Augenübeln gebetet wurde. Damit erklärt sich die Herbeiziehung des jungen Tobias mit dem Fisch, welche den Auslegern so viele Mühe gemacht hat.

gemalt. Hier erscheint Maria als die wirkliche Königin der himmlischen Heerschaaren, im Glanze einer Glorie von unzähligen Engelsköpfen auf Wolken schwebend, den ewigen Sohn in ihren Armen. Zu ihren Seiten kniend der heil. Sixtus und die heil. Barbara, welche beide wieder die Doppelbeziehung des Bildes zu der Gemeinde aussprechen. Ein zurückgeschobener Vorhang schliesst das Bild nach beiden Seiten ab, nach unten eine leichte Brüstung, auf welcher sich zwei liebreizende Engelknaben auflehnen. Maria ist hier eins der wunderbarsten Wesen, welche aus Raphaels Pinsel hervorgegangen sind; sie ist zugleich das hohe göttliche Weib, welches den Erlöser der Welt geboren hat, zugleich die zarte Erdenjungfrau, deren Demuth und Reinheit eines so hohen Preises gewürdiget ward. Es liegt in ihrem Gesichte etwas Unbegreifliches, ich möchte sagen, ein schüchternes Staunen über das Wunder der eignen Erhöhung und doch nicht minder die hohe Freiheit und das Bewusstsein dieses göttlichen Zustandes. Der Knabe, der kindlich, aber nicht kindisch nachlässig, in ihren Armen ruht, blickt ernst hinaus auf die Welt; nie wurde wieder, wie in den Zügen dieses Kindes, die Lieblichkeit der Jugend mit dem Ernst und den tiefsinnigen Gedanken des heiligsten Berufes in gleich ergreifender Weise vermählt. Das Auge des Beschauers kann sich nur mit Mühe von dem tiefen Eindrucke dieser beiden Gestalten losreissen, um auch die grossartige Würde des heiligen Papstes, die demüthige Ergebung der Barbara, die freundliche Unschuld der beiden Kinderengel, welche sich der Hauptgruppe in befriedigendster Weise anschliessen, zu betrachten. — Dies Werk ist, ein seltenes Beispiel unter den Arbeiten aus Raphaels späterer Zeit, ganz von seiner eigenen Hand ausgeführt. Kein Entwurf, keine Studie zu demselben (danach sich ein mitarbeitender Schüler hätte richten können), kein nach solchen verfertigter alter Kupferstich ist jemals ans Licht gekommen; im Gegentheil lässt die Technik des Bildes selbst aufs deutlichste erkennen, dass dasselbe vollstän-

dig ohne weitere Vorbereitung gemalt ist. Ja es fehlt auch nicht an den Anzeichen auf dem Bilde selbst vorgenommener Aenderungen, wie namentlich die beiden Kinderengel am Fuss desselben deutlich erst als ein späterer Zusatz des Meisters zu erkennen sind. — Nach Vasari's Bericht malte Raphael dies Bild für den Hauptaltar der Mönche des heil. Sixtus zu Piacenza; wenigstens befand es sich daselbst zu seiner Zeit und ging von dort erst im vorigen Jahrhundert nach Dresden. Nach der geistreichen Vermuthung eines neueren Kunstkenners dürfte indess Raphael ursprünglich dasselbe als Processionsbild gefertigt haben*). Wenn diese Vermuthung zur Zeit freilich noch nicht schwarz auf weiss bewiesen ist, so spricht gleichwohl die eigenthümliche Composition, sowie die äussere Beschaffenheit des Gemäldes sehr dafür; und wir können uns in der That keinen erhebenderen Eindruck denken, als diese verklärte Erscheinung, zur Eröffnung einer feierlichen Procession, von den Kerzen, den Weihrauchdüften, den heiligen Gesängen des Ordens begleitet, über den Häuptern des anbetenden Volkes langsam vorüberschweben zu sehen. —

4. In die Klasse dieser Altarbilder gehört noch das Gemälde der heiligen Cäcilia, vollendet im Jahre 1516. Es befindet sich in der Pinakothek zu Bologna; früher war es in der dortigen Kirche S. Giovanni a monte, und schmückte den Altar der Bentivoglj, in deren Auftrage es gemalt war. Es stellt die heilige Cäcilia in Mitten von vier Heiligen dar: Johannes und Augustin hinter ihr, Paulus und Magdalena vorn zu den Seiten des Bildes; oben in den Wolken eine Glorie lobsingender Engel; zu den Füssen der Magdalena musikalische Instrumente, zum Theil zerbrochen. Cäcilia richtet den Blick zu den Engeln empor, deren Gesänge sie vernommen; in ihren Händen hält sie

*) Die Gründe für die Annahme, dass das Bild ein Processionsbild gewesen, s. bei v. Rumohr, Italienische Forschungen III. S. 129 ff. — Ders. Drei Reisen nach Italien, S. 74 ff.

umgekehrt eine Handorgel, deren Pfeifen sich zu lösen beginnen (dies, sowie jene andren Instrumente auf das Verhältniss der irdischen Musik zu den Chören der Engel hindeutend). Johannes, ein wunderbar schöner Kopf, betrachtet die Begeisterung der Heiligen mit sehnsuchtsvollem Entzücken, Augustin ruhiger; Paulus, eine kräftige Gestalt in grossartiger Gewandung, blickt sinnend auf die Instrumente, deren Klang verschollen ist, nieder; Magdalena, deren milder Ausdruck noch an Raphaels Jugendbilder erinnert, wendet sich wiederum zum Beschauer, indem sie ihn auf den heiligen Vorgang aufmerksam macht. So zieht sich durch diese einfach zusammengesetzte Gruppe eine fortschreitende Theilnahme hin, die in der freien Offenbarung, welche der Cäcilia zu Theil wird, einen bedeutsamen Mittelpunkt findet; doch konnte ich in deren, wenngleich schönem und edlem Gesicht nicht jenen Ausdruck höherer Heiligung finden, den der Moment wünschen lässt, und schwerlich dürfte die, zwar stark getadelte Restauration des Bildes sich soweit erstreckt haben, dass ihr dieser Mangel zur Last fallen sollte.

Ich schliesse hier die Betrachtung von ein Paar Altarbildern an;[1] welche die Gestalten einzelner Heiligen darstellen. Zunächst zwei Bilder mit der heil. Margaretha als Besiegerin des Drachen. Das eine derselben befindet sich in der k. k. Galerie zu Wien. Es stellt die Heilige dar, wie das furchtbare Ungethüm sich um sie her windet und sie das Crucifix gegen dasselbe erhebt. Das Bild hat in Stellung und Geberde etwas, was nicht undeutlich den Einfluss der Darstellungsweise Michelangelo's erkennen lässt und ist vielleicht ganz von Giulio Romano's Hand. — Das andre befindet sich zu Paris, und soll bereits ursprünglich für König Franz I. gearbeitet sein; es gehört in Raphaels spätere Jahre (um 1518) und wurde zum grössten Theil von Giulio Romano ausgeführt. Hier tritt Margaretha auf den Flügel des Drachen und hält die Siegespalme in der Rechten; sie trägt das Gepräge zarter jungfräulicher

5.

6.

Unschuld und Anmuth. Leider wurde dies Bild bei dem Uebertragen von dem Holz auf Leinwand fast gänzlich verdorben.

7. Sehr bedeutend ist das Gemälde mit dem heil. Erzengel Michael im Museum von Paris, welches Raphael im Jahre 1517 ebenfalls für Franz I. gearbeitet hat. Wie ein Wetterstrahl des Himmels schwingt sich der himmlische Kämpfer auf Satan nieder, der sich verzweiflungsvoll zu seinen Füssen windet. Er ist mit einem Schuppenharnisch angethan und trägt eine Lanze in den Händen, indem er mit dieser zum tödtlichen Stosse auf den Widersacher ausholt. Die grossartige Schönheit und ruhige Majestät des geflügelten Jünglinges, das Momentane des Augenblickes, der in kühner Verkürzung auf die Felsschlacken niedergestürzte Satan geben ein Bild von der imposantesten Wirkung.

8. An verschiedenen Orten befindet sich eine Darstellung des Täufers Johannes vor einer Felshöhle, jugendlich, dem Beschauer gegenüber sitzend und begeistert auf ein Kreuz hinweisend, das ihm zur Seite befestigt ist. Die Mehrzahl dieser Bilder, wenn nicht alle, dürften von den Händen verschiedener Schüler, mit Benutzung von Modellzeichnungen des Meisters ausgeführt sein*); doch zeigt das Exemplar in der Tribuna der Uffizien in Florenz, das schönste von allen, eigenhändige Mitwirkung Raphaels. Ein Exemplar in der Galerie von Darmstadt ist etwa in der Art des Bronzino gearbeitet; andre zu Bologna, Paris, in England u. s. w. Eine gute, etwas spätere Wiederholung, dem Francesco Salviati zugeschrieben, im Museum von Berlin.

Den Beschluss dieser Uebersicht machen wir mit zwei grossen Altarblättern von historischer Composition, ebenfalls aus der späteren Zeit Raphaels. Das frühere von
9. diesen ist die im Museum von Madrid befindliche Kreuztragung Christi, lo Spasimo di Sicilia genannt

*) Vergl. von Rumohr, Ital. Forschungen, III, S. 135.

von dem Kloster S. Maria dello Spasmo zu Palermo, für welches das Bild (zwischen 1516 und 1518) gearbeitet worden war. Auch hier tritt uns, wie bei den Tapeten, zunächst wieder die geistreiche Entwickelung der Begebenheit und die treffliche Anordnung der Composition entgegen. Der Zug, der den Heiland zur Schädelstätte führt, ist so eben an einer Biegung des Weges angekommen. Hier stürzt der Heiland unter der Last des Kreuzes nieder; ein Scherge, der auf der einen Seite des Bildes in prahlerischer Entfaltung kräftiger Körperformen steht, reisst ihn an dem Stricke empor, den er ihm um den Leib geschlungen. Simon von Cyrene, der dem Zuge entgegenkam, wendet sich, ein kräftiger Mann, zürnend gegen den Schergen und ist im Begriff, Christo die Last zu entheben, während ein andrer, hinter ihm stehend, sie wieder auf den Gemarterten niederdrückt. Dieser wendet, ohne auf den eigenen Schmerz zu achten, sein Antlitz tröstend zu der Gruppe der Weiber, die auf der andern Seite das Bildes neben ihm herschritt. Maria, die Hände verzweiflungsvoll gegen den Sohn ausgestreckt, sinkt nieder ins Knie, von Johannes und Magdalena gehalten. Hinter ihnen folgt der Zug der Krieger aus dem Thore der Stadt, während ein Fahnenträger, der vor den Schergen herritt, sich bereits nach dem im Hintergrunde befindlichen Berge umwendet. — Mit grosser Kunst ist in dieser figurenreichen Zusammenstellung die Gestalt Christi freigehalten, so dass sie, obgleich in ungünstiger Stellung, doch wiederum einen eigenthümlichen Adel entwickelt; der Kopf, ein Bild der heiligsten Duldung und des göttlichsten Schmerzes macht den Mittelpunkt des Gemäldes aus, während sich die Köpfe der Schergen, des Simon und der Frauen wie im Halbkreise umherordnen. Die mannigfachen Stufen des Mitgefühls sind unter den Freunden des Erlösers vortrefflich ausgedrückt, doch dürfte (wenn es erlaubt ist, nach den Kupferstichen zu urtheilen) in einzelnen Köpfen, namentlich dem der Magdalena, wiederum jene übertrieben scharfe Formen-

bezeichnung hervortreten, deren bereits bei der Madonna von Fuligno gedacht wurde.

10. Das spätere dieser beiden Bilder ist die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor, in der Galerie des Vaticans zu Rom, früher in der Kirche S. Pietro in Montorio daselbst befindlich. Es ist das letzte Werk des Meisters und erst nach seinem Tode gänzlich vollendet, dasjenige, welches über der Leiche des Hingeschiedenen als die Trophäe seines Ruhmes der öffentlichen Verehrung ausgestellt ward. Zeichnete sich das vorige Bild, gleich den Compositionen der Tapeten, wesentlich in der dramatischen Entwickelung einer historischen Begebenheit, in dem bedeutsamen Hervorheben des Hauptmomentes, in der Grossheit des Styles aus, so verbindet sich hier mit diesen Vorzügen noch eine tiefere symbolische Auffassung, welche in der Darstellung einer besonderen Begebenheit zugleich eine allgemeine Idee, eine Weltansicht ausspricht. Hier vornehmlich ist es die Tiefe und die Kraft des Gedankens, wovon der Beschauer bewegt wird und welche unmittelbar, ohne dass er eines Schlüssels zur Auflösung des Inhalts bedürfte, aus dem Bilde zu ihm spricht. — Das Bild zerfällt in zwei Theile, von denen der untere der Masse nach als der bedeutendere und vorherrschende erscheint. Hier sieht man auf der einen Seite des Bildes neun von den Jüngern des Herrn versammelt; zu ihnen drängt von der andern Seite eine Schaar Volkes herein, welches einen besessenen Knaben mit sich führt. Der Knabe, dessen Glieder von dämonischer Gewalt krampfhaft verzerrt sind, wird von den Armen des Vaters gehalten, der mit Wort und Blick gewaltsam Hülfe zu fordern scheint; zwei Weiber zu seinen Seiten, von denen die hintere mit rührender Bitte, die andre, im nächsten Vorgrunde auf die Kniee niedergeworfen, mit leidenschaftlichem Ungestüm auf das Leiden aufmerksam macht. Alle rufend, bittend, flehend, die Arme nach Hülfe ausstreckend. Bei den Jüngern, die in verschiedenen Gruppen zusammengeordnet sind, wechselt Staunen, Entsetzen und

Mitgefühl in den mannigfachsten Graden. Einer, dessen zartes, jugendliches Antlitz die innigste Theilnahme ausdrückt, wendet sich zu dem unglücklichen Vater, das eigne Unvermögen zur Hülfe deutlich bezeichnend; ein andrer neben ihm, weist nach oben empor, noch ein andrer wiederholt diese Geberde. Der obere Theil des Bildes wird durch eine Anhöhe (zur Bezeichnung des Berges Tabor) gebildet; dort liegen die drei Jünger, die Christus mit hinaufnahm, von dem göttlichen Lichte geblendet; und über ihnen, von wunderbarer Glorie umflossen, schwebt der Heiland in ruhiger Seligkeit, Moses und Elias zu seinen Seiten, wie durch magnetische Kraft zu ihm hingezogen. — Die Doppelhandlung des Bildes, an welcher nüchterne Kritiker Anstoss genommen, erklärt sich historisch zur Genüge, sofern eben jene Begebenheit mit dem besessenen Knaben in der Abwesenheit Christi vorging; aber sie erklärt sich noch ungleich bedeutender, wenn wir den tieferen, allgemeingültigen Inhalt des Bildes berücksichtigen. Dann haben wir nicht erst nöthig, die Bücher des neuen Testamentes zur Entwickelung der Thatsachen nachzuschlagen; dann stellt uns der untere Theil die Noth und den Jammer des irdischen Lebens, das Walten dämonischer Mächte, die eigne Unmächtigkeit auch der Gläubigen und die Weisung nach oben dar; dann erblicken wir oben, im Glanze göttlicher Wonnen und unberührt von dem Leiden der Tiefe, den Quell des Trostes und der Erlösung vom Uebel. Dann werden auch jene künstlerischen Freiheiten, an denen ebenfalls schon manch ein kümmerlich befangenes Auge Anstoss nahm, — die niedrige Erderhöhung statt eines Berges, der veränderte Augenpunkt für die oberen Gruppen (so dass diese nicht in der Verkürzung von unten, sondern in vollkommener Entwickelung der Formen, wie eine Vision gesehen werden) — die Motive neuer und eigenthümlicher Schönheiten. — Eins jedoch scheint diesem Werke zu mangeln; es ist (wenn ich anders mein Gefühl vor dem Bilde in deutliche Worte zu übersetzen vermag) jene mehr unbefangene,

reinere Schönheit, jene künstlerische Gemessenheit und Einfalt in der Führung der Linien (vornehmlich bei der Gewandung), welche unmittelbar auf das Gemüth des Beschauers wirken. Die Wirkung des Bildes geht einerseits mehr auf den äusseren Sinn, andrerseits mehr auf den Geist des Beschauers, während der Theil unsers Ich, den wir Seele nennen, nicht seine volle Befriedigung findet. In diesem Betracht leitet das Bild bereits zu den späteren Perioden der Kunst hinüber. Doch soll diese Bemerkung eben nur angedeutet sein. Wo trotzdem so Grossartiges, Tiefsinniges, Beispielloses geleistet wurde, — ich habe nur die allgemeinsten Umrisse geben können, — da ziemt sich's, in Demuth das Haupt zu beugen.

Nur um es nicht zu übergehen, möge hier noch ein Bild genannt werden, dessen Ausführung Raphael bereits in seiner Jugend (1505) übernommen hatte, welcher Verpflichtung aber erst seine Erben, Giulio Romano und Francesco 11. Penni nachkamen. Es ist die Krönung Mariä, die für das Kloster S. Maria di Monte Luce in Perugia gemalt wurde, gegenwärtig in der Galerie des Vaticans. Zu dem oberen Theil des Bildes, welcher Christus und Maria, auf Wolken thronend, darstellt, hat Raphael wohl den Entwurf, ja vielleicht die Aufzeichnung geliefert; man schreibt diese Hälfte des Bildes, die kräftig gemalt ist, zwei herrliche blumenstreuende Engelgestalten enthält, und wenigstens in der Gestalt der Maria ein schönes, andächtiges Weib darstellt, dem Giulio Romano zu. Die untere, von Fr. Penni ausgeführte Hälfte, wo die Apostel um das offene Grab der Jungfrau versammelt sind, ist unsäglich schwach und fade, in der Composition, wie in der Ausführung.

12. Von dem heil. Lucas der die Madonna malt, jetzt in der Academie di S. Luca zu Rom, ist höchstens der Kopf des Heiligen von Raphael; seine eigne Gestalt, die dem Maler aufmerksam zusieht, hätte er wohl auf einem Bilde dieser Art nicht angebracht. Die Madonna und alles Uebrige ist theils ganz tüchtig, theils aber mittelmässig ausgeführt.

§. 184. Wir gehen nunmehr zu den Bildnissen über, deren Raphael in der Periode seiner Meisterschaft ebenfalls eine grosse Menge ausgeführt hat, und deren Hauptvorzug, ähnlich wie bereits in den Portraits seiner früheren Periode, in der Naivetät der Auffassung und in charaktervoller Darstellung beruht, womit sich aber hier (und um so mehr, als in den wesentlichen Theilen des Portraits keine Schülerhülfe angewandt werden konnte) die gediegenste und würdigste Ausführung vereinigt. Auf der Höhe seiner Ausbildung als Historienmaler ist Raphael auch als Portraitmaler am grössten; seine Bildnisse werden Historienbilder durch den grossen und reinen Ausdruck selbst minder bedeutender Charaktere. Die interessantesten sind folgende:

1. Das Bildniss des Bindo Altoviti (fälschlich für Raphaels eigenes Portrait*) gehalten), in der Galerie zu München befindlich (früher im Hause Altoviti zu Rom). Der etwa 22jährige Jüngling, mit schwarzem Barett und langem blondem Haar, blickt über die Schulter zum Beschauer hinaus und legt die Hand auf die Brust. Es ist ein italienisch glühendes Gesicht, voll schöner Sinnlichkeit, in die aber zugleich ein leiser melancholischer Zug und eine gewisse Schärfe des Ausdruckes hineinspielt. Die Malerei des Bildes ist weich und mit dunklen Schatten.

La Fornarina (d. h. die Bäckerin, ein Name, welcher nicht über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaufreicht), Raphaels Geliebte. Wie die Geschichte dieses Weibes, dem Raphael bis an seinen Tod zugethan war, dunkel ist, so ist man auch über ihre Bildnisse nicht ganz im Klaren. In der Tribune der Uffizien zu Florenz wird das (mit dem 2. Datum 1512 bezeichnete) Brustbild einea schönen Weibes, welches mit der rechten Hand den Pelzbesatz ihres Man-

*) Für das Bild Raphaels hält es Rumohr, Ital. Forsch. III., S. 109 u. f., ebendaselbst S. VIII. u. f. — Den Gegenbeweis, welcher wohl genügend heissen kann, liefert Passavant, I., S. 185 und II., S. 143.

tels fast, für das ihrige ausgegeben*). Die Formen sind sehr edel und rein, die Malerei äusserst zart, der venetianischen Technik verwandt; Hand und Arm reizend. Eigenthümlich sind die mit Gold aufgesetzten Verzierungen und die Goldlichter im Haar. Das Bild ist zwar so viel als unzweifelhaft von Raphaels Hand, kann aber nicht wohl die Fornarina darstellen. Wenigstens hat es nicht sonderliche
3. Aehnlichkeit mit dem zweiten Bilde der Fornarina, welches im Palaste Barberini zu Rom befindlich ist, auf dem Armbande den Namen Raphaels trägt und dessen Aechtheit (namentlich in Bezug auf den Gegenstand) nicht zu bezweifeln sein dürfte. Hier sitzt das Weib bis auf den Gürtel nackt, mit den Händen das leichte Gewand an sich drükkend, einen Shawl um die Haare geschlungen. Die Malerei dieses Bildes ist schön, weich und, bei strengen Linien, zart; die Formen fein und nicht ohne Reiz, aber zugleich auch nicht ohne das Gepräge sinnlicher Bedürftigkeit. Die Augen sind gross, voll dunklen, lodernden Feuers; sie gemahnen den Beschauer wie ein Zeugniss schönerer Tage. Von diesem Bilde sind einige Wiederholungen aus der
4. Schule Raphaels in römischen Galerieen vorhanden. — Ein bekleidetes weibliches Portrait aus Raphaels späterer Zeit, im Pallast Pitti, welches möglicher Weise dieselbe Person, aber in jugendlicherm Alter darstellt**) und zur sixtinischen Madonna als Modell gedient haben könnte, ist von höherm, wahrhaft bezauberndem Liebreiz und von echt römischer Haltung; doch scheint nur der Kopf und der helldamastne

---

*) Passavant (I. 184) vermuthet, es stelle die Improvisatorin Beatrice von Ferrara dar, wozu das ideale Costüm und der goldene, grün emaillirte Kranz im Haare wohl passen würden. — Nach Missirini (bei Longhena, S. 390) wäre das Bild nach Michelangelo von Sebastian del Piombo gemalt und stellte die berühmte Vittoria Colonna, Marchesana von Pescara, Michelangelo's Freundin, dar.

**) Womit indess Passavant's Vermuthung nicht übereinstimmen würde, dass das barberinische Bild, welches die Fornarina älter darstellt, schon um 1509 gemalt sei.

Ermel von Raphaels Hand zu sein. — Andre weibliche Portraits, welche den Namen der Fornarina führen, übergehe ich.

Papst Julius II., im Pallast Pitti zu Florenz, um 1512 gemalt. Der hohe Greis in violettem Oberkleide und langem weissem Gewande, ist hier nachsinnend, im Lehnstuhl sitzend, dargestellt. Tief unter der offen vortretenden Stirn liegen die kleinen scharfblickenden Augen, ruhig, aber voll unerloschener Kraft. Die Nase ist stolz römisch, der Mund scharf zugekniffen, alle Züge noch in lebendiger elastischer Spannung; das Ganze höchst meisterhaft ausgeführt. — Mehrere Wiederholungen; ein vortreffliches, aber in manchen Dingen minder freies Exemplar in den Uffizien zeigt den Papst in rothem Kleide. Eine gute Copie im Museum von Berlin, eine andere in Leight Court. 5. 6.

Papst Leo X., mit den Cardinälen Medici und de' Rossi, in der Galerie Pitti zu Florenz, um 1518 gemalt. Der Papst sitzt gemächlich am Tische, das aufgeschlagene Brevier vor ihm; die Cardinäle hinterwärts zu beiden Seiten. Ausserordentliche Charakteristik der drei verschiedenen Köpfe, täuschende Naturwahrheit in den Nebendingen und meisterliche Sicherheit in Beherrschung des allgemeinen Tones sind die wesentlichen Vorzüge dieses Bildes, welches für alle Bildnissmalerei ein ewiges Muster freier und lebensvoller Auffassung bleiben wird. — Eine ausgezeichnete Copie von Andrea del Sarto im Museum zu Neapel. 7.

Der Violinspieler, in der Galerie Sciarra zu Rom. Ein Jüngling, der einen Violinbogen und einen Lorbeerzweig in der Hand hält, und über die Schulter den Beschauer anblickt. Das Gesicht von geistreich decidirtem Ausdrucke, kräftig und sinnlich streng. Die Malerei vortrefflich. Mit dem Datum 1518 bezeichnet. 8.

Johanna von Aragonien. Dies Bildniss ist in einer namhaften Anzahl von Exemplaren vorhanden, als deren vorzüglichstes das in der Sammlung des Baron Speck von Sternburg zu Leipzig (früher in der gräfl. Fries'schen 9.

Galerie zu Wien) gepriesen wird; ein anderes in der Galerie von Warwick-Castle in England, ein drittes im Pariser Museum. Letzteres wird, mit Ausnahme des Kopfes, dem Giulio Romano beigelegt, doch ist selbst der Kopf, wenn auch von Raphaels Hand, etwas unlebendig und von harten Umrissen. Eine Copie von einem Schüler des Leonardo da Vinci (fälschlich diesem Meister beigemessen) in der Galerie Doria zu Rom. Andre Wiederholungen an andren Orten. Es ist eine Dame in der Blüthe ihrer Schönheit, die in reichem, prächtig rothem Kostüme dem Beschauer gegenübersitzt; die Umrisse und Züge des Gesichtes sind von grosser Reinheit und Zartheit, die Haare blond und reich auf die Schultern fallend, die grossen, sammet-dunklen Augen auf den Beschauer gerichtet. Johanna war die Tochter Ferdinands von Aragonien, Herzogs von Montalto und Gemahlin des Ascanio Colonna, Fürsten von Tagliacozzo. Ihre Schönheit erwarb ihr den Beinamen der „göttlichen“. Dreihundert Poeten haben sich bemüht, ihren Ruhm auf die Nachwelt zu bringen*).

Zu Raphaels geistreichsten Portraits gehören ferner noch:
10. Cardinal Giulio de' Medici, derselbe Kopf und in derselben Wendung, wie in dem obengenannten Portrait Leo's X.,
11. ohne Zweifel die Studie zu jenem; — Graf Castiglione (um 1515); edel, ritterlich, würdig, voll Feuer und leben-
12. digen Ausdruckes; — ein Jüngling der das Haupt in liebenswürdigster Nachlässigkeit auf die Hand stützt**); alle drei
13. im Pariser Museum befindlich. — Ferner: Cardinal Bi-

*) S. den Aufsatz von W. Gerhard im Tübing. Kunstblatt: „Johanna von Arragonien“. 1833, No. 15, 16. — Nach der nicht ganz freudigen Behandlungsweise des Kopfes in dem Pariser Exemplar und der zugleich ein wenig herben Individualisirung, welche demselben eigenthümlich ist, scheint Raphael nicht zu den unbedingten Verehrern der hochgefeierten Schönheit gehört zu haben.

**) Passavant II., 88 setzt dieses Bild schon in die florentinische Epoche, was wir mit der vollendeten Freiheit der Auffassung nicht zu vereinigen wissen.

biena, auf dem Tische vor sich schreibend, ernst und nachdenklich in die Höhe blickend*); — Fedra Inghirami, Sekretair des Conclave's der Kardinäle, beide in der Galerie Pitti zu Florenz; das letztere sehr merkwürdig durch die Art und Weise, wie Raphael aus einem fetten, schielenden Mann in feuerrothem Kleide ein höchst anziehendes Charakterbild zu schaffen vermochte. — Francesco Penni, Raphaels Schüler, in der Gemäldesammlung des Königs von Holland im Haag. — Doch dürften verschiedene von den Portraits, die Raphaels Namen führen, nur in untergeordnetem Grade zu dieser Benennung berechtigt sein, manche auch wohl einer wesentlich verschiedenen Richtung angehören. Dahin sind zu rechnen: das Bildniss des Dichters Tibaldeo, im Besitz des Herrn M. Scarpa in La Motta (zwischen Treviso und Udine); — F. Carondelet, Archidiakonus von Bitunto, im Besitz des Herzoges von Grafton zu London; — das unter dem falschen Namen „Raphael und sein Fechtmeister" bekannte Bild, im Museum von Paris, welches neuerlich dem Sebastian del Piombo beigelegt wurde; — die beiden Rechtsgelehrten Bartolo und Baldo (richtiger: die Schriftsteller A. Navagero und A. Beazzano), in der Galerie Doria zu Rom, treffliche Köpfe, fast in venetianischer Art gemalt, aber theilweise sicher von Raphael. U. s. w. — In der Galerie Borghese zu Rom wird dem Raphael ein sehr interessantes vorgebl. Bildniss des Cesare Borgia zugeschrieben, welches jedoch weder von Raphael ist noch den genannten Fürsten vorstellt.

14\. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

§. 185. Wenn die bisher betrachteten Werke Raphaels, mit Ausnahme der ebenangeführten Portraits, grösstentheils nur Darstellungen aus der Geschichte enthielten, so sind endlich noch einige hinzuzufügen, in welchen die Mythengeschichte des classischen Alterthums be-

*) Ein etwas jüngeres Portrait desselben Cardinals befindet sich im Museum von Madrid und wird dort als Bildniss Granvella's bezeichnet.

handelt ist. Raphel erfasste diese Stoffe nicht, wie es wohl heutigen Tages geschieht, in unerspriesslicher gelehrter Weise; er bestrebte sich nicht, die dem Alterthum eigenthümliche Denk- und Gefühlsweise, die unsrer modernen Anschauung doch fremd bleibt, in Darstellungen der Art zu reproduciren; er betrachtete dieselben vornehmlich nur als heitere Spiele der Phantasie, welche zu freien und anmuthigen Gestaltungen und zur gefälligen Ausschmückung festlicher Räume Anlass gaben. So zeigt sich denn vornehmlich wiederum in diesen Darstellungen das eigenthümliche Schönheitsgefühl des Künstlers, welches hier in vollkommenster Freiheit walten konnte.

Schon in den kleineren, mehr untergeordneten Darstellungen, welche unter den Dekorationen der vaticanischen Logen vorkommen, zeigt sich diese Richtung. Ungleich bedeutender tritt dieselbe in einigen grösseren Werken auf, vornehmlich in den Frescomalereien, womit er die römische Villa des Agostino Chigi (eines reichen Kunstfreundes jener Zeit, in dessen Auftrag Raphael auch die Sibyllen in der Kirche della pace gemalt hatte) seit 1518 ausschmückte. Diese Villa ist in Trastevere gelegen und führt gegenwärtig, nach den späteren Besitzern aus dem Hause Farnese, den
1. Namen der Farnesina. Am Gewölbe einer grossen, gegen den Garten gerichteten Halle stellte Raphael hier Scenen in Bezug auf die Geschichte der Psyche dar. Zwei grosse figurenreiche Darstellungen an dem mittleren flachen Theile der Decke: das Gericht der Götter, welches den Streit zwischen Venus und Amor über die Psyche entscheidet, und die Vermählung des Amor mit der Psyche in festlicher Götterversammlung. In den Stichkappen des Gewölbes Amorinen mit den Attributen der Götter, welche der Macht der Liebe gehuldigt haben. An den Dreieckfeldern, zwischen diesen Stichkappen, verschiedene Gruppen in Bezug auf die einzelnen Momente der Fabel. Letztere vornehmlich sind von ausgezeihneter Schönheit und geben Beispiele der geschmackvollsten Raumausfüllung. Das Bild

der drei Grazien, jenes wo Amor bittend vor Jupiter steht, ein drittes wo Psyche von Amorinen emporgetragen wird, u. a. m. sind überaus reizvoll und anmuthig*). — Grämliche Kritiker haben diese Darstellungen wohl als gemein sinnlich gescholten; es herrscht in ihnen aber durchaus derselbe Adel, der überall in Raphaels Werken ersichtlich ist; christlich religiöse Gefühle konnten natürlich nicht darin angebracht werden, wohl aber sind sie mit der reinsten Naivetät aufgefasst, welche stets das Zeugniss wahrer Sittlichkeit ist und daran nur ein befangener Sinn Anstoss nehmen kann. In der Ausführung erkennt man freilich weniger Raphaels feineres Gefühl; der grösste Theil dieser Darstellungen wurde nach seinen Cartons von seinen Schülern (vornehmlich Giulio Romano) gemalt. Zudem hatten die Bilder sehr gelitten und mussten bei ihrer Wiederherstellung durch Carlo Maratta stark überarbeitet werden. Die vordere der drei Grazien in der obengenannten Gruppe scheint von Raphaels eigner Hand.

In derselben Villa, in einem an jene Halle anstossenden Saale, befindet sich noch ein Frescogemälde aus etwas früherer Zeit, vom Jahre 1514, welches zum grössten Theil von Raphaels eigner Hand herrührt und somit in der Ausführung ungleich höher steht, als die eben genannten Malereien. Das Bild ist unter dem Namen der Galathea bekannt. Es stellt die Göttin des Meeres dar, wie sie in ihrem Muschelwagen über die Fluten fährt; Tritonen und Nymphen, die sich in leidenschaftlicher Lust umschlingen, um sie her; Pfeil-schiessende Amorinen, wie eine Engel- 2.

*) Von den beiden grossen Deckenbildern, der Götterversammlung und Amors Hochzeitmahl, existiren noch zwei herrliche, beinahe sechs Fuss lange Zeichnungen, leicht colorirt, welche bei theilweise sehr flüchtiger, ja bloss andeutender Ausführung doch an Leichtigkeit und Adel der Auffassung die Fresken so weit übertreffen, dass ich sie für Raphaels Originalentwürfe halten muss. Sie waren im Jahre 1846 käuflich. — B.

glorie, in der Luft. Dies Bild athmet die höchste Süssigkeit, die glühendste Innigkeit des Verlangens, Alles lebt, fühlt, vibrirt, dem Genusse hingegeben. Und wiederum tritt auch hier dem Beschauer die hohe Reinheit, welche das Eigenthum der wahren Schönheit ist, entgegen, und um so mehr, als überall (mit Ausnahme der Gruppe zur Rechten der Göttin) die eine lautere Hand des Meisters den Pinsel geführt hat.

3. Noch ist eine bedeutende Reihe älterer Kupferstiche (von Schülern des Marc-Anton) bekannt, welche die Geschichte der Psyche, abweichend von jenen Fresken, darstellen und ebenfalls dem Raphael zugeschrieben werden. Vasari nennt jedoch als deren Verfertiger den Niederländer Michael Coxcie, der eine Zeitlang in Raphaels Schule arbeitete. Wenn diese Blätter im Allgemeinen freilich nicht Raphaels Kunstverdiensten entsprechen, so sind doch einzelne und sogar die Mehrzahl der darin vorkommenden Gruppen von solcher Schönheit, dass man gleichwohl vermuthen darf, dass der Schüler hie und da Zeichnungen des Meisters zu seiner Arbeit benutzt habe.

Andere höchst reizvolle Darstellungen mythischer Gegenstände finden sich, leider sehr zerstört, in dem fälschlich 4. sogenannten „ritiro di Giulio II.“, dem Badezimmer des Cardinals Bibiena, im vaticanischen Pallast, über Raphaels Logen. An den Wänden sieht man, in eine herrliche Gesammtdecoration eingefasst, sieben kleine Bilder, welche nebst den wenigen erhaltenen Resten an der Decke, das Walten und die Herrschaft der Liebe unter den Göttern darstellen. Sie sind grossentheils von Raphael erfunden und von seinen besten Schülern ausgeführt. Von höchstem, unbefangenstem Reiz ist z. B. die Geburt der Venus, dann Venus und Amor auf Delphinen dahingleitend, und Venus, die dem Amor ihre Wunde klagt; die übrigen sind meist von Giulio's Erfindung. An der Decke sieht man unter andern Amor, in schalkhaftem Ringkampf den Pan besiegend; sechs Amorine als Sieger, in den mannigfaltigsten heitersten

Geberden, auf schwarzem Grunde gemalt, befinden sich unterhalb der Hauptbilder an den Wänden. — Wiederholungen der letztern, wahrscheinlich ohne Raphaels Betheiligung entstanden, sind die Fresken in einer, in den Ruinen der ehemaligen Kaiserpaläste gelegenen Villa, welche unter dem Namen der Villa Spada bekannt ist. (Nach ihren seitherigen Besitzern auch Villa Santini, Magnani, Mills u. s. w. genannt.) — Noch andere mythologische Fresken enthielt die sogenannte Villa Raphaels (auch Villa Olgiati oder Nelli) in den Gärten der Villa Borghese; neuerlich sind die drei Hauptbilder ausgesägt und nach dem Pallast Borghese gebracht worden. Nach einer vortrefflichen Composition Raphaels ist die Hochzeit Alexanders mit Roxane, wahrscheinlich von Perin del Vaga ausgeführt; dagegen ist die Hochzeit des Vertumnus mit der Pomona von der Erfindung eines Schülers. Das dritte Bild ist die Nachahmung einer meisterhaften Composition Michelangelo's; nackte Gestalten, aus der Luft niedersausend, zielen mit höchster Leidenschaft nach einer mit einem Schilde gegen ihre Pfeile geschützten Herme, indess Amor auf der Seite schlummert.

5.

6.

§. 186. Ueberblicken wir noch einmal die Fülle der Werke der Malerei, welche Raphael geschaffen, lassen wir dabei nicht ausser Acht, dass er seit der Mitte des Jahres 1514 den Bau der Peterskirche nach eigenthümlichem Plane leitete und auch verschiedene andre Bauwerke auszuführen hatte; dass er in den spätern Jahren mit Aufgrabung der altrömischen Monumente und mit dem Entwurf einer Restauration des alten Roms eifrigst beschäftigt war, dass er selbst nicht unterliess, Versuche in der Bildhauerkunst zu machen, und dass er endlich bereits in seinem 37sten Jahre gestorben ist, so werden wir mit höchster Bewunderung über die unversiegliche Schöpfungskraft dieses Meisters erfüllt, welche sich bei keinem andern in gleicher Höhe der Vollkommenheit zu erhalten vermochte; stehen ihm andre Meister in einzelnen, vielleicht einem grossen Theil ihrer Werke würdig zur Seite, so hatten sie doch gemeinhin nicht die Kraft,

fortwährend in gleicher Vortrefflichkeit fortzuarbeiten. In dieser Beziehung ist Raphael unbedingt als der ausgezeichnetste der neueren Künstler zu bezeichnen. Und wenn auch bei ihm einzelne minder vollkommene Werke, einzelne Hinneigungen zu einer flacheren Manier gefunden werden, so zeigt dies eben nur, dass er trotz seiner Grösse das Loos aller Menschen getheilt hat.

Raphael starb nach einem kurzen und heftigen Fieberanfalle; seine zarte Constitution, welche durch die unaufhörliche geistige und körperliche Thätigkeit zur höchsten Reizbarkeit gestimmt sein musste, vermochte der Wuth der Krankheit keinen Widerstand zu leisten. Unnennbar war der Schmerz, welcher ganz Rom, Hohe und Niedere, den Papst und seinen Hof, die Freunde und Schüler des Künstlers erfüllte. „Ich kann es mir nicht denken, dass ich in Rom bin“, schrieb Graf Castiglione, „da mein armer Raphael nicht mehr da ist“. Man bewunderte seine Werke mit religiöser Ehrfurcht, als wenn sich Gott, sowie ehemals durch die Propheten, jetzt durch Raphael habe offenbaren wollen. Die entseelten Ueberreste wurden auf einem prächtigen Katafalk, sein letztes Werk, die Transfiguration über seinem Haupte, öffentlich ausgestellt und sodann im Pantheon beigesetzt. Sie ruhen unter dem Altar, welchen eine Statue der heiligen Jungfrau, ein Weihgeschenk Raphaels schmückt. Da sich neuerdings Zweifel über die Stelle erhoben hatten, so wurden im Jahre 1833 Nachgrabungen im Pantheon angestellt und Raphaels Gebeine, in deutlichster Uebereinstimmung mit Vasari's Beschreibung der Beisetzung, aufgefunden; am 18. October desselben Jahres wurden sie abermals unter grosser Feierlichkeit an derselben Stelle bestattet.

Fünftes Capitel.

Schüler und Nachfolger Raphaels*).

§. 187. Raphael beschäftigte, wie ich bereits bemerkt habe, bei seinen Arbeiten eine grosse Menge von Schülern und Gesellen, die sich den Styl des Meisters anzueignen strebten und denselben, wie sie fast aus ganz Italien zusammengeströmt waren, nach dem Tode des Meisters weit umher verbreiteten. (Besondere Veranlassung hiezu gab die Eroberung und Plünderung Roms im Jahre 1527 durch die Truppen Carls V.) Doch war es mit dieser Aneignung von Raphaels Styl eine bedenkliche Sache; denn da derselbe vornehmlich in dem eigenthümlichen Schönheitsgefühle, in der eigenthümlichen Grazie des Meisters begründet war, so verleitete dies, zunächst nur die schönen äusseren Formen in den Werken des Meisters aufzufassen und nachzuahmen, als ob mit denselben zugleich auch der edle Geist und das reine Gefühl, davon jene Formen der Ausdruck sind, auf die Nachahmung übergehen müsse. Die Werke von Raphaels Schülern haben somit der Mehrzahl nach etwas kalt Abgemessenes und Nüchternes; nur in einzelnen Ausnahmen zeigt sich ein lebendiger selbstschöpferischer Geist. Sie gewähren im Ganzen nicht den erfreulichen Anblick, wie etwa die Schule des Leonardo oder wie die der Venetianer, von denen ich bald sprechen werde.

Der berühmteste unter Raphaels Schülern ist Giulio Pippi, genannt: Giulio Romano (geboren etwa 1492, gestorben 1546). Giulio war ein Künstler von rüstigem, lebendig bewegtem, keckem Geiste, begabt mit einer Leichtigkeit der Hand, welche den kühnen und rastlosen Bildern seiner Phantasie überall Leben und Dasein zu geben wusste. So lange er unter Raphael arbeitete, ahmte er

*) Auch für diesen Abschnitt ist das Werk von Passavant (I., S. 331 u. ff. und 370 u. ff.) zu vergleichen.

nicht nur dessen Behandlungsweise bis zur Täuschung nach, sondern auch seine Erfindungen tragen wesentlich ein raphaelisches Gepräge, indem er, soviel es seiner Individualität möglich war, selbst auf das Gemüthliche, Bezugreiche seines Meisters einging. Doch war es unter den durch Raphael eröffneten Bahnen besonders das Gebiet der Antike, dem er sich nicht nur in der Wahl seiner Gegenstände am Liebsten zuwandte, sondern dessen Formen und Darstellungsweise er sich auch vorzugsweise zu eigen machte. Aber ihm fehlte ausser der Tiefe auch die Grazie und die Keuschheit seines Meisters; als des letzteren Tod den Zügel von ihm genommen hatte, begann nach und nach der eigne ungestüme Drang zu erwachen; und nachdem er sich später aus dem schützenden Bereiche Roms, wo der classische Genius ihm mahnend gegenüberstand, befreit hatte, zeigte er sich bald in einer Wildheit, selbst Rohheit, die nur noch in den allgemeinsten Bezügen der äusseren Form den Schüler Raphaels erkennen lässt.

Seiner Theilnahme an den Werken Raphaels ist im Vorigen vielfach gedacht worden. Etwa in dieselbe Zeit, in welcher er den Saal des Constantin im Vatican nach Raphaels Zeichnungen ausführte, gehören einige zu Rom befindliche Frescomalereien mythischen Inhalts, die von 1. seiner Hand herrühren: die Gemälde, mit denen er die von ihm erbaute Villla Lante ausschmückte*), — Scenen der römischen Geschichte die sich auf den Janiculus beziehen, in kleinen, zum Theil derb humoristischen Bildern; 2. — sodann ein grosser Fries**) in einem der oberen Säle der Farnesina (den man ihm wenigstens mit grösster Wahrscheinlichkeit zuschreibt), beides tüchtige und gediegene Werke, wenn auch sie bereits mehr durch Kraft und Leben,

---

*) *Peintures de la Villa Lante de l'invention de Jules Romain rec. par les frères Piranesi, dess. par Th. Piroli.*

**) *Il Fregio di Giulio Romano dip. nella Farnesina dis. ed inc. da B. Pinelli. Roma,* 1813.

als durch Anmuth und Zartheit ausgezeichnet. Auch einzelne heitere Malereien, welche noch in der Villa Madama erhalten sind, gehören hieher. — Bedeutender indess ist ein Altargemälde, welches Giulio unmittelbar nach Raphaels Tode für S. Stefano zu Genua (woselbst es sich noch befindet) ausführte*). Es ist das Martyrthum des heil. Stephan. Der Heilige erscheint in der Mitte des Bildes und weit vorausgestellt, jugendlich, schön, siegend über das äussere Leiden, hell durch ein nur über ihn hereinbrechendes himmlisches Licht beleuchtet; ihm näher sitzt der Befehlshaber; die weiter in den Grund gesetzten römischen Soldaten werfen aus einiger Entfernung, zielen und folgen dem Wurfe mit dem Blicke, wodurch diese Handlung Thätigkeit und Wahrheit erhält, ohne doch als das Hauptmoment zu erscheinen, welches in der Figur des Heiligen und in deren vortrefflichem Ausdrucke enthalten und ausgesprochen ist. — An dies Bild reiht sich in gleicher Vortrefflichkeit und jedenfalls auch aus der ersten Zeit von Giulio's Selbständigkeit eine heilige Familie in der Dresdner Galerie, wo die Mutter das Kind, um es zu waschen, in der Wanne stehend hält und der kleine Johannes das Wasser scherzend hineingiesst; es ist ein Bild voll kecker Lust, schön gezeichnet und tüchtig gemalt. Man hat die Composition dem Raphael zuschreiben wollen; sie ist aber, trotz ihrer Vortrefflichkeit, dem milderen Sinne dieses Meisters nicht entsprechend. — Auch das prachtvolle Bild des Hochaltars in S. Maria dell' Anima zu Rom, Madonna auf dem Throne mit Heiligen und Engeln, umgeben von reicher Architektur, gehört in diese bessere Zeit. Dasselbe ist ursprünglich für die augsburgische Familie der Fugger gemalt.

3. 4. 5. 6.

Vier Jahre nach Raphaels Tode ward Giulio nach

*) Vergl. v. Rumohr, Drei Reisen etc. S. 304. — Der sehr verdorbene Carton soll sich in der Gemäldesammlung des Capitols zu Rom befinden, ist aber nicht aufgestellt.

Mantua berufen, in welcher Stadt er als Architekt und als Maler eine ungemeine Thätigkeit entwickelte. Er führte hier eine Menge von Palästen und Kirchen auf, leitete deren reiche Dekorationen (im Style von Raphaels Logen) und schmückte sie mit grossen Frescomalereien; auch er versammelte zu diesem Zweck eine grosse Anzahl von Schülern um sich, welche Theil an der Ausführung seiner 7. Werke haben. Zu seinen ersten Arbeiten gehören vornehmlich, wie es scheint, die Malereien in dem älteren herzoglichen Palaste in der Stadt, die leider mannigfach in späteren Kriegsstürmen gelitten haben. Sehr schöne Werke findet man hier in einem Zimmer des Untergeschosses, dem Uffizio della scalcheria (Haushofmeisterei), wo er in den Lünetten des Zimmers die Jagd der Diana mit höchst anmuthigen und wahrhaft schönen Figuren darstellte; auch in diesen gewahrt man noch einen Nachklang von Raphaels 8. reizvoller Naivetät. Einen oberen grösseren Saal des Palastes füllte Giulio mit Fresken aus der Geschichte des trojanischen Krieges, die schon bedeutend gegen die eben genannten Arbeiten zurückstehen und in denen Nüchternheit des Geistes und Manier des Ausdruckes bereits vor-9. herrschen. — Noch weiter entfernte Giulio sich von dem Adel seines hohen Meisters in den zahlreichen Wandgemälden, mit welchen er den von ihm erbauten Palast del Te (ausserhalb Mantua's gelegen) ausschmückte. Besonders sind hier zwei Zimmer durch die Fülle der Malereien ausgezeichnet. In dem einen stellte er den Sturz der Giganten*) dar, worin man ihn sehr unpassender Weise mit dem Michelangelo verglichen hat. Das Zimmer hat eine backofenartige Form, so dass alle scharfen Ecken und Winkel

*) *Giove che fulmina li Giganti rappresentato in pitture da Giulio Romano ecc. dis. et int. da Pietro Santi Bartoli. Roma.* Die Ausführung dieses Zimmers hatte er dem Rinaldo Mantovano überlassen. Dass dieser nicht der Erfinder sei, wie behauptet wurde, beweist Gaye im Kunstbl. 1838, No. 71 u. f. Vgl. Carteggio, II, S. 257 u. f.

durch sanftere Uebergänge vermittelt sind. An der gewölbten Decke blickt man empor in den Tempel der Götter, welche umher, am Rande der Decke versammelt sind. In den Pendentifs sind Windgötter dargestellt; an den Wänden die unter Felsen und Architekturen zerschmetterten Riesen, die freilich ungeschlacht gross, aber ohne wirkliche Kraft gemalt sind. Das andre Zimmer stellt Geschichten der Psyche und andre Liebesgeschichten der Götter dar; hier sieht man, neben wenigen anmuthigeren Gruppen eine fast vollkommene Gleichgültigkeit gegen schöne edle Form und reine Farbe (was nicht allein die Schuld der ausführenden Schülerhände sein kann), und eine Gemeinheit der Auffassung, die in einzelnen Darstellungen (das Bild der Olympia!) in der That nicht weiter getrieben werden kann.

Von Staffeleibildern Giulio's ist nicht Vieles vorhanden. Ausser den oben erwähnten Bildern seiner frühern Zeit sind vornehmlich einige schöne grosse Bilder mythischen 10. Inhalts in der Galerie Manfrini zu Venedig zu erwähnen, die zwar in der Gesammtauffassung wiederum etwas Nüchternes, im Einzelnen aber vielfach anmuthige Züge enthalten. — In der Sakristei von S. Peter zu Rom findet sich 11. eine Madonna, Halbfigur, mit den beiden Kindern, welche zu seinen frühern, sorgfältigern Werken gehört; schon 12. manierirter ist die Geisselung Christi in der Sakristei von S. Prassede in Rom, eine Gruppe von drei fast nackten Gestalten in ziegelrothem Fleischton. — Im Louvre ist Giulio 13. durch mehrere sehr bezeichnende Werke repräsentirt: eine tüchtig gemalte Maria mit den beiden Kindern; das höchst energische Porträt des Künstlers; eine treffliche Darstellung des Triumphes des Vespasian und Titus; endlich eine grosse, figurenreiche Beschneidung Christi, in welcher die entschlossene Praxis des Künstlers bereits in arge Manier übergeht. — Zwei Madonnen, nach einem etwas robusten 14. Modell, mit muthwillig ausschreitenden Christusknaben, in der Galerie Borghese zu Rom; eine ähnliche im Palast Colonna, alle drei wohl aus früherer Zeit. — Mehrere,

zumeist nicht sonderlich bedeutende Bilder befinden sich
15. in verschiedenen Sammlungen Englands; ein wichtiges bei Lord Northwick in London: die Erziehung Jupiters unter Nymphen und Corybanten, eine geistvolle, kühn poetisch aufgefasste Scene, in reicher Uferlandschaft, von fleissiger Ausführung und kraftvoller Färbung.

Die zahlreichen Schüler, welche Giulio in Mantua bildete, fuhren in der unerfreulichen Weise des Meisters fort, die sie im Einzelnen übertrieben, zuweilen indess auch durch Einfachheit und Naturwahrheit milderten. Unter den bedeutendsten nenne ich: die Mantuaner Rinaldo
16. und Fermo Guisoni; von letzterem namentlich eine tüchtige Kreuzigung in der Kirche S. Andrea zu Mantua.
17. Sodann den Miniaturmaler Giulio Clovio aus Croatien, von dem unter andern ein sehr sauber ausgemaltes Messbuch (für den Cardinal Farnese gemalt) in der Bibliothek von Neapel befindlich ist. (Die zierliche Bronzearbeit des
18. Deckels dieser Handschrift ist von Benvenuto Cellini). Auch die spätern Miniaturen in einer urbinatischen Handschrift des Dante, jetzt in der vatican. Bibliothek, sind Clovio's Arbeit. Bei sehr vorzüglicher Ausführung stört hier die kleinliche, spielende Manier in den Allegorien. — Vornehmlich jedoch ist unter Giulio's Schülern der Bologneser Francesco
19. Primaticcio (1490—1570), früher Schüler des Innocenzo da Imola und des Bagnacavallo, zu nennen, der besonders die mannigfachen Stuccaturen im Palast del Te gearbeitet hat und nachmals von Franz I. nach Frankreich berufen wurde, wo er namentlich die künstlerischen Dekorationen des Schlosses von Fontainebleau (ähnlich wie Giulio die seinen zu Mantua, — im Allgemeinen auch in ähnlichem, nur mehr verwildertem Style —) leitete und vom Könige, zur Belohnung seiner Verdienste, zum Abte von St. Martin ernannt wurde*). Seine Figuren haben insgemein etwas

*) Das Hauptwerk des Primaticcio zu Fontainebleau, die Galerie des Ulysses, ist nicht mehr vorhanden. Bekannt sind die historischen

Ueberschlankes und Geziertes. Unter den wenigen erhaltenen Staffeleibildern ist sein heimgekehrter Ulysses bei Penelope, jetzt im Castle Howard (Grafschaft Carlisle) zu erwähnen, edle Charaktere, mit fleissiger Ausführung, aber schwacher Färbung. — Primaticcio's Gehülfe und Nachfolger in Fontainebleau war Niccolò dell' Abbate, der sich ebenfalls dem Style der raphaelischen Schule anschliesst. In seiner Vaterstadt Modena, im Palazzo della Commune, sieht man von ihm eine Reihe von Wandgemälden, worin dieser Styl in einfach edler, manierloser Weise befolgt ist. Eine schöne Anbetung der Hirten, im Portico de Leoni zu Bologna. Minder anziehend sind die Wandbilder, Geschichten der Aeneide darstellend, die Niccolò im Schlosse von Scandiano malte*). Ein bedeutendes Altargemälde von ihm, die Enthauptung des heil. Paulus darstellend, befindet sich in der Galerie von Dresden; dies jedoch ist ein mehr manierirtes Bild, zugleich enthält es im Einzelnen Erinnerungen an Coreggio und somit an diejenige Schule, aus welcher Niccolò ursprünglich hervorgegangen ist. Eine tüchtige Entführung der Proserpina, in reicher, phantastisch beleuchteter Landschaft beim Herzog von Sutherland in London (Staffordhouse).

20. 21. 22. 23. 24. 25.

§. 188. Ein zweiter Schüler Raphaels war der Florentiner Pierino Buonaccorsi, gen. Perino del Vaga (1500 —1547). Von diesem Künstler kommen verschiedentlich Madonnen und andre Gegenstände in den Gemäldesammlungen vor, welche sich mit grösserem oder geringerem

---

Darstellungen dieser Galerie durch das Werk: *Les travaux d'Ulisse peints à Fontainebleau par le Primatice. Par Theodor van Thulden.* 1633. (58 Blätter, leicht und geistreich radirt). — Ueber Primaticcio und Niccolò dell' Abbate, rücksichtlich ihrer Arbeiten in Fontainebleau vgl. Waagen, Paris, S. 24 u. f. und S. 49.

*) *L'Eneide di Virgilio dip. in Scandiano dal celebre pitt. Niccolò Abati, dis. dal Gius. Guizzardi, inc. dal Ant. Gajani ecc. Modena,* 1821.

Glück dem Raphael'schen Styl annähern, ohne jedoch dessen Tiefe und Schönheit erreichen zu können, während dem Maler allerdings eine bedeutende Leichtigkeit und Productionsgabe zu Gebote stand. Die schnelle Verwilderung des Styles ist hier noch auffallender als bei Giulio Romano. — Ausser den schon erwähnten Werken führte Perino unter Raphaels Aufsicht oder, wie es scheint, wenigstens 1. nach dessen Zeichnungen die Bilder der Planetengottheiten im grossen Saale des Appartamento Borgia (im Vatican) aus. Nach der Plünderung Roms ging er nach Genua und 2. führte dort die Decorationen des Palastes Doria in ähnlicher Weise, wie Giulio Romano die der mantuanischen Paläste, durch, indem er denselben ebenfalls aufs Reichste mit Ornamenten, Stuccaturen und Frescomalereien aus der antiken Mythe und Geschichte ausschmückte. In späterer Zeit kehrte Perino nach Rom zurück und eröffnete dort eine grosse Werkstatt, aus der aber nur Handwerksmässiges 3. hervorging. Ein zierliches kleines Bild, der Wettgesang der Musen und Pieriden auf dem Parnass, befindet sich 4. im Louvre; eine Geburt Christi mit vier Heiligen, vom Jahre 1534, ehemals in der Galerie Fesch zu Rom, zeigt neben leichter, kräftiger Behandlung eine beträchtliche 5. innere Leere und Schwäche; ein Porträt des Cardinals Polus in der Sammlung des Grafen Spencer zu Althorp gehört dagegen, wie in dieser Schule die Bildnisse fast durchgängig, zu den vorzüglichern Leistungen. — Unter den zahlreichen Schülern, die Perino in Genua bildete, werden Lazzaro und Pantaleo Calvi rühmlich erwähnt.

Gianfrancesco Penni, genannt il Fattore, der Schwager des Perino, war nächst Giulio der vertrauteste Schüler Raphaels. Gemälde dieses Meisters findet man nicht häufig, indem er schon früh, acht Jahre nach Raphael, 6. starb; das Museum von Neapel, woselbst er sich die letzte Zeit seines Lebens aufhielt, besitzt deren einige, welche einen schlichten, aber wenig tiefen Meister der römischen 7. Schule erkennen lassen. — Die untere Hälfte jener Krönung

Mariä für Monte-Luce, welche er nach Raphaels Tode ausgeführt hahen soll, ist mehr als mittelmässig; es sind seelenlose Züge, hastige Geberden, und kalte, unreine Farben. — Eine Caritas und eine Spes, hübsche aber innerlich bedeutungslose Bilder, sind aus dem Palast Borghese nach England gegangen. — In Neapel hinterliess Penni einen Schüler: Lionardo, gen. il Pistoja, ebenfalls ein Toskaner von Geburt. Dieser Künstler scheint in seiner frühern Zeit durch den Einfluss der Werke des Leonardo da Vinci eine eigenthümliche Richtung empfangen zu haben, welche sich nachmals mit der römischen Weise verband. Eine Madonna mit dem Kinde, die sich von ihm im Berliner Museum befindet, ein nicht ganz verwerfliches Bild, giebt hiefür ein Beispiel.

8.

9.

Einer der ausgezeichnetsten unter Raphaels Schülern ist der wenig bekannte Andrea Sabbatini von Salerno (Andrea di Salerno, st. 1543), der in der älteren Schule von Neapel (der der Donzelli, des Silvestro de' Buoni etc.) seine erste Bildung empfangen und sich darauf einige Zeit zu Rom bei Raphael aufgehalten hatte. Familienverhältnisse riefen ihn von dort sehr bald (im Jahre 1513) nach Neapel zurück und ungern nur entliess der Meister ein so bedeutendes Talent. Es scheint, als ob die kürzere Zeit seines Aufenthalts in Rom den Andrea vor der Verflachung geschützt habe, der fast alle übrigen Schüler Raphaels unterlegen sind; wenigstens tritt die mehr auf äusseren Schein berechnete Manier der römischen Schule erst in späteren Werken des Andrea hervor, als mannigfach andre Einwirkungen von Rom aus (— Penni ist schon genannt —) der neapolitanischen Kunst eine andre Richtung gaben. Ausserhalb kommen die Werke des Andrea fast nirgend vor. Das borbonische Museum hingegen, sowie die Kirchen von Neapel, enthalten deren eine bedeutende Anzahl; ein grosses Altarbild im Dom von Salerno wird ihm ebenfalls zugeschrieben. — Seine früheren Arbeiten tragen noch ganz den Stempel der älteren neapolitanischen Schule; in einigen

10.

andern ist der Künstler dem Raphael, wie dieser in den Arbeiten seiner florentinischen Jugendperiode erscheint, 11. auffallend verwandt. Zu diesen gehören namentlich zwei vorzüglich schöne kleine Gemälde im Museum von Neapel mit Geschichten des heil. Placidus. Sodann finden sich mehrere Werke von trefflicher Vollendung, welche das Gepräge eines edlen, milden Sinnes tragen und sich durch schöne Linien der Zeichnung und eine zwar leichte, aber 12. warme Farbe auszeichnen. Das bedeutendste dieser Art ist eine Anbetung der Könige, ebenfalls in der Galerie des Museums von Neapel. Die Werke seiner späteren Zeit zeigen, wie gesagt, schon eine flachere Manier, aber auch sie enthalten noch mannigfach edlere Details, namentlich in den Köpfen. Diesen Werken seiner letzten Zeit entsprechen die Arbeiten seiner Schüler und Nachfolger, unter denen sich Francesco Santafede und dessen Sohn 13. Fabrizio vortheilhaft auszeichnen. Von beiden sieht man ebenfalls in Neapel viele, zum Theil nicht unbedeutende Werke. Aehnlich auch verhält sich Gianbernardo Lama, ein Zeitgenoss des Andrea, der gleich diesem aus der älteren Schule Neapels hervorgegangen war. Diese letztgenannten Maler, deren Styl man hauptsächlich in der Galerie der Studj verfolgen kann, haben bei mannigfach manierirter, aber sorgfältiger Ausführung eine innere stille Einfalt und anspruchlose Schönheit bewahrt, welche um die Mitte des XVI. Jahrhunderts wohl befremden mag.

Noch ein dritter Schüler Raphaels hat, neben Penni und Andrea di Salerno, bedeutenden Einfluss auf die Kunstübung Neapels ausgeübt. Dies ist der Lombarde Polidoro Caldara (Polidoro da Caravaggio), der ursprünglich Handlanger bei den Maurerarbeiten im Vatican war und erst spät ein hervorstechendes Talent für die Malerei entwickelte. Er soll in Gemeinschaft mit einem andern Künstler, dem Maturino aus Florenz, die Aussenseite vieler Paläste Roms mit allo sgraffitto ausgeführten Malereien

geschmückt haben*). Es sind meist Friese mit Gegenständen aus der alten Mythe und Geschichte; das Wenige was sich davon erhalten hat, so wie die vorhandenen Abbildungen und Entwürfe (z. B. eine schöne braun getuschte Fries- 14. zeichnung mit der Geschichte der Niobe im Palast Corsini) lassen eine sehr entschiedene Aneignung des spätern raphaelischen Styles erkennen; mit grossartiger Freiheit ist das Studium der antiken Bildwerke hier auf die malerische Darstellung angewandt; die Manier, welcher die Schule Raphaels unterlag, tritt hier vor einer noch frischen Kraft zurück. Auch in den wenigen Staffeleibildern Polidoro's aus dieser Zeit, z. B. einer Scene aus dem Mythus der 15. Psyche, im Louvre, ist noch ein schöner Nachklang raphaelischen Adels zu erkennen. Einen ganz andern Styl zeigen die spätern in Neapel und Messina ausgeführten Werke Polidoro's. Der manierirte Idealismus seiner römischen Mitschüler weicht hier schon einem affektvollen und bisweilen überaus grellen und widrigen Naturalismus, in welchem wir wohl die ursprüngliche, bisher durch edle Vorbilder zurückgedrängte Richtung des Künstlers zu erkennen haben. Aber auch in dieser Darstellung der gemeinen Natur offenbart er Kraft, Leben und Leidenschaft; es ist das erste Anklingen jenes Tones, welcher später der Grundton der neapolitanischen Schule wurde. Das Hauptbild, die in 16. Messina gemalte Kreuztragung Christi, befindet sich jetzt nebst einer Anzahl kleinerer Bilder aus der heiligen Geschichte, in den Studj zu Neapel; es ist eine höchst lebendige und trotz der durchaus unedeln Formen ergreifende

*) Beispiele in Kupferstichen: *Opere di Polidoro da Caravaggio, dis. et int. da Gio. Bapt. Galestruzzi. Roma* 1653. — Die Friese der Casa Gaddi gest. von Santi Bartoli. — Die Technik des Sgraffitto ist bekannt; die Mauer wurde mit einer dunkeln Farbe angestrichen, dann eine hellere darüber gezogen, und endlich die Zeichnung mit spitzen Eisen so eingeritzt, dass in den Strichen die dunklere Farbe wieder hervortrat.

Composition, von düsterer, brauner Färbung wie die meisten
17. spätern Werke Polidoro's. Aus der letzten Zeit desselben stammt eine ganz ähnlich behandelte Anbetung der Hirten im Besitz des Hrn. Dr. Carové zu Frankfurt a. M., mit dem Portrait des Malers.

§. 189. Wie Andrea di Salerno aus einer älteren Schule, so traten ebenfalls mehrere Künstler aus der bolognesischen Schule des Francesco Francia in Raphaels Schule über und erlangten eine gewisse, im Einzelnen anziehende Eigenthümlichkeit, indem sie durch die Weise des römischen Styles mehr oder minder noch die Richtung des früheren Meisters durchschimmern liessen. Zuerst nenne ich unter diesen den Timoteo della Vite, oder Viti (1470—1523), gleich Raphael aus Urbino gebürtig, wohin er nach einem nicht gar langen Aufenthalte bei Raphael wieder zurück-
1. kehrte. Aus seiner früheren Zeit, ehe er zu Raphael kam, rührt ein Gemälde in der Mailänder Brera her: Madonna mit einem Engel und zwei Heiligen in einer Landschaft;
2. die Köpfe erinnern an Francia und Perugino. Eine heil. Apollonia in S. Trinità zu Urbino ist kalt und trocken;
3. zwei heil. Bischöfe nebst Donatoren, in der Sakristei des dortigen Domes (1504), und eine heil. Familie im Oratorio di S. Giuseppe ebendaselbst, sind nicht viel ansprechender. Später, unter Raphaels Einfluss, nahm er etwas von der freien Anmuth desselben an, ohne die umbrische Stylweise
4. ganz aufzugeben. Aus dieser Epoche findet sich ein äusserst anziehendes Gemälde in der Pinakothek zu Bologna. Es ist eine heil. Magdalena, die in ihrer Höhle steht, von den Haaren bis auf die Füsse umgeben und von einem rothen Mantel bekleidet; sie neigt das Haupt anmuthig auf die linke Schulter. Das Bild ist noch alterthümlich, aber trefflich durchgeführt; der Mantel fällt in schönen grossen Falten herab, die Malerei ist weich und warm, der Ausdruck
5. des Gesichtes ungemein zart und gemüthvoll. Dagegen zeigt sich in einem Gemälde der Brera zu Mailand, die Empfängniss Mariä nebst mehrern Heiligen darstellend, bei

schöner Zeichnung eine gewisse Geziertheit und jener kalte, silbergraue Farbenton, der in mehrern seiner Werke wiederkehrt. Dasselbe gilt von dem Altarbild von S. Angelo zu 6. Cagli, welches den Auferstandenen zwischen den Marien und mehrern Heiligen darstellt. — Zu Rom schreibt man 7. ihm Frescomalereien in der kleinen Kirche S. Caterina di Siena zu, welche jedoch sehr verdorben sind und nur den allgemeinen Typus der römischen Schule erkennen lassen. Sonst sind Bilder des Timoteo sehr selten; im Berliner 8. Museum wird ihm gegenwärtig eine Madonna auf dem Thron zwischen mehrern Kindern und zwei Heiligen zugeschrieben, welche früher nach einer unechten Inschrift als Werk des Giovanni Santi galt; ebenso ein kleiner S. Hieronymus in der Wüste. Timoteo war auch als Miniaturmaler ausgezeichnet.

Ein zweiter aus Francia's Schule war der Bologneser Bartolommeo Ramenghi, genannt: Bagnacavallo, der nachmals nach Bologna zurückkehrte, und den Styl der römischen Schule dorthin verpflanzte. Die Bilder auch dieses Künstlers sind in den Galerieen selten. Bagnacavallo zeigt darin ein eifriges Streben nach freier und grossartiger Auffassung, während ihn zugleich die in Francia's Schule gewonnene Grundlage einer einfach alterthümlichen Darstellung vor dem gespreizten und affektirten Wesen anderer Schüler Raphaels bewahrte. Aber ihm fehlte die Macht der Seele zu sehr, welche die grandiosen Gestalten, wie er sie liebte, allein mit Inhalt zu füllen vermag; vorherrschend bleibt immer der Eindruck eines bloss Mittelbaren, Angeeigneten, ja selbst einer Blumenlese aus Raphael und Francia. — In S. Maria della Pace zu Rom sieht man 9. von seiner Hand die colossalen Gestalten eines gepanzerten Heiligen und eines Propheten, in Fresco, von einer etwas gesuchten Grossartigkeit. Die Pinakothek zu Bologna be- 10. sitzt von ihm ein zwar nicht kräftig gemaltes, aber im Ausdrucke liebenswürdiges Bild: eine heil. Familie, mit andren Heiligen umgeben. In der Dresdner Galerie führt 11.

ein grosses Bild von bedeutendem, energischem Ausdrucke und leuchtendem Colorit, Madonna in der Glorie und vier
12. männliche Heilige, den Namen des Bagnacavallo. Ein andres grosses Gemälde, mehrere Heilige vorstellend, im Berliner Museum, lässt im Ausdruck der Köpfe noch den
13. ehemaligen Schüler Francia's erkennen. — Im Palast Colonna zu Rom wird ihm die zwar manierirte, aber lebensvolle Skizze einer Kriegerschaar vor einer Stadt zugeschrie-
14. ben; in der Sollyschen Sammlung zu London eine Madonna mit Heiligen und Engeln, von edelm Styl und trefflichster Färbung. — Genosse des Bagnacavallo zu Rom und bei seinen späteren Arbeiten in Bologna war Biagio Pupini.

Ein dritter Schüler des Fr. Francia, Innocenzo Francucci da Imola*), arbeitete zwar nicht in Rom, sondern hielt sich, nachdem er Francia's Schule verlassen, nur kurze Zeit in Florenz, beim Mariotto Albertinelli auf, aber gerade er ward einer der eifrigsten Nachahmer Raphaels, ja er ging soweit, dass er ganze Figuren Raphaels in seinen
15. eignen Compositionen wiederholte. So sieht man z. B. in der Pinakothek zu Bologna ein grosses Altargemälde von seiner Hand, welches früher in der Kapelle S. Michele in Bosco zu Bologna befindlich war, in welchem er, in der Mitte des Bildes, Raphaels Erzengel Michael copirt hat, jedoch auf ziemlich mittelmässige Weise und sehr ungeschickt, sofern er neben diese, in heftigem Fluge niederschwebende Figur zwei ruhig stehende Heilige hingestellt hat. Oben, zu den Seiten der Madonna, schweben Engel,
16. denen auf Raphaels Disputa nachgeahmt. Ungleich bedeutender als dies gerühmte Gemälde, ist eine grosse und trefflich gemalte heil. Familie, eine sehr lebenvolle Composition und dem raphaelischen Style ziemlich nahe, ebenfalls in der Pinakothek, aus der Kirche Corpus Domini zu Bo-
17. logna stammend. — Eins seiner vorzüglichsten Bilder befin-

---

*) P. Giordani: *Sulle pitture d'Innocenzo Francucci da Imola. Milano* 1819.

det sich im Dome von Faenza. — Eine liebliche Madonna 18. mit Heiligen vom Jahre 1527 in der Solly'schen Sammlung zu London. — Das Berliner Museum besitzt ein anmuthvolles Gemälde von der Hand des Innocenzo. Doch ist 19. auch hier die auf den Wolken thronende Madonna eine Nachahmung Raphaels, und zwar seiner Madonna di Fuligno; die unter derselben stehenden männlichen Heiligen sind von sehr edlem und tiefem Ausdrucke. — Ein grosses 20. Hauptbild, Madonna mit vier Heiligen, in der Münchner Galerie. — Kleinere Madonnen und heilige Familien von ihm sind in den Galerien nicht selten; an der Composition im Style der römischen Schule, und an dem Francia'schen Ausdruck der Köpfe, sind sie insgemein mit Leichtigkeit zu erkennen. (Zwei im Palast Borghese zu Rom.)

Noch schliesse ich hier den Girolamo Marchesi da Cotignola an, der ebenfalls in Francia's Schule gebildet war und lange im alterthümlichen Style malte. Aus 21. dieser Zeit stammt eine Krönung Mariä mit Engeln, vorn zwei Heilige, im Berliner Museum, ein Bild von befangner Anordnung, aber von grossem Liebreiz in den Köpfen. Erst spät kam dieser Künstler nach Rom und veränderte seine Malweise nach dem dort üblichen Style. Eine Madonna 22. mit knienden Ordensgeistlichen, tüchtig und mit vorzüglichen Köpfen, im Berliner Museum. Eine Madonna in den 23. Wolken, unten eine Conversation von Heiligen, lebendig bewegt und von gewaltiger Wirkung, in der Solly'schen Sammlung zu London.

Schüler des Bagnacavallo und Innocenzo da Imola waren Primaticcio und Pellegrino Tibaldi (Pellegrino Pellegrini). Ersteren haben wir bereits beim Giulio Romano und in Frankreich thätig gesehen. Letzterer ging nach Spanien und verpflanzte den Styl der römischen Schule in dieses Land. Die von diesem Meister in Italien, freilich nur selten, vorkommenden Gemälde zeichnen sich durch eine schlichte Anmuth und den Ausdruck eines innigen Gefühles aus, wie z. B. eine Vermählung der heiligen

25. Katharina in der Pinakothek zu Bologna. Aehnlich ist das Bild einer heil. Cäcilia mit zwei musicirenden Engeln, halbe
26. Figuren, in der k. k. Galerie zu Wien. — Schon manierirter sind die Fresken der Remigiuskapelle in S. Luigi de' Francesi zu Rom.

§. 190. Aus der älteren Schule von Ferrara trat Benvenuto Tisio, nach dem Namen seiner Vaterstadt Garofalo benannt, (1481—1559) in die des Raphael über. Dieser Künstler war einige Zeit Schüler des Lorenzo Costa gewesen, doch scheint er wenig von der Weise dieses Meisters aufgenommen zu haben; es ist mehr der Styl der eigentlich ferraresischen Schule, wie er sich in den Arbeiten des Lodovico Mazzolini in grösster Steigerung aussprach, der auch in Garofalo's Arbeiten, in einer gewissen mehr oder minder phantastischen Auffassungsweise, in einem eigenthümlich scharfen leuchtenden Colorit, sichtbar wird, und den er auch nicht verläugnen konnte als er die Compositionsweise der römischen Schule angenommen und seine Färbung etwas gemildert hatte. Die betreffenden Werke aus seiner spätern Zeit sind indess nicht immer die ansprechendsten; namentlich in lebensgrossen Figuren zeigt sich eine leere Idealität des Ausdruckes und ein Mangel der Durchbildung, welchen die glänzende Technik nicht zu verdecken im Stande ist; auch haben seine überaus zahlreichen Arbeiten etwas Gleichförmiges. Kleinere Staffeleibilder, welche insgemein schon das Beste geben, was Garofalo zu leisten im Stande war, kommen in den Galerien
1. häufig vor, besonders zu Rom, im Palast Borghese, u. a. a. O.; ausserdem im Louvre, im Berliner Museum, etc. Von den
2. grössern Bildern sind die berühmtesten: die Grablegung Christi in der Galerie Borghese zu Rom, sorgfältig und
3. mit guter Abstufung des Affektes ausgeführt; eine andere von ähnlicher Anordnung, aber stiller und inniger, in den
4. Studj zu Neapel; eine Heimsuchung Mariä in der Galerie Doria zu Rom; ebendaselbst eine Anbetung des auf der Erde liegenden Kindes, bei schönen Einzelheiten etwas kalt

und gesucht; eine Madonna in den Wolken, unten eine 5. heilige Conversation, mit Ausnahme der Hauptfigur von unbedeutendem Ausdruck, aber schön gemalt, in der Akademie zu Venedig; eine andere vorzügliche Madonna mit 6. Heiligen in der Nationalgalerie zu London. — In seinen Werken zu Ferrara, die er hier nach seiner Rückkehr aus Rom gemalt hat, waltet mehr der Styl der römischen Schule vor. Besonders enthält die Kirche S. Francesco zu Ferrara 7. eine bedeutende Anzahl grosser Altargemälde dieses Künstlers, zum Theil von vorzüglichem Werthe, u. a. auch ein Frescobild, die Gefangennehmung Christi darstellend. Ebenso befindet sich über dem Hochaltar der Kirche S. Andrea zu 8. Ferrara ein grosses Werk seiner Hand, Madonna mit Heiligen. Ein grosses Frescobild aus dem Refectorium bei 9. derselben Kirche ist neuerlich abgenommen und nach der öffentlichen Galerie, im sog. diamantenen Hause gebracht worden; es stellt in einer wunderlichen Allegorie den Sieg des neuen Testamentes über das alte dar. Schulbilder von sehr verschiedenem Werthe ebenda.

Gleichzeitig mit dem Garofalo blühten in Ferrara die Brüder Giovan Battista Dossi und der berühmtere Dosso Dossi († 1560), die sich ebenfalls einige Zeit in Rom, aber erst nach Raphaels Tode, aufgehalten hatten; überdiess lässt sich in ihren Werken ausser der ferraresischen Stylgrundlage noch ein venezianischer Einfluss in der Art des Giorgione erkennen. In den Altargemälden tritt die Eigenthümlichkeit Dosso's nicht völlig zu Tage; es sind stattliche Darstellungen von grosser Sicherheit und Fülle in der Art des Garofalo; so z. B. mehrere Bilder der 10. Dresdner Galerie, worunter die vier Kirchenväter mit der Glorie der heil. Jungfrau und des Gottvaters von vorzüglichem Werthe sind. Schwächer ist das Bild der vier Kir- 11. chenväter im Berliner Museum. Von einer ganz andern Seite zeigt sich Dosso in den mythologischen und phantastischen Darstellungen, welche er mit Vorliebe behandelte. Ein noch befangenes, wahrscheinlich früheres Bild dieser

12. Art ist das sog. Bacchanal im Palast Pitti zu Florenz; eine abenteuerliche Carnevalgesellschaft von Herren und Damen, zum Theil halb nackt, um einen Tisch gedrängt, auf welchem Masken, Tamburin u. dgl. liegen. Wenn hier die Composition noch überfüllt und absichtlich erscheint, so 13. ist der Maler in der „Zauberin Circe" (in der Galerie Borghese zu Rom) zu freier, novellistischer Naivetät durchgedrungen. Angethan mit blau-roth-goldnem Prachtgewand und reichem Turban sitzt die individuell anmuthige Gestalt in einer schönen Waldlandschaft, mit der Aussicht auf eine Stadt; der Augenblick des eben zu vollbringenden Zaubers drückt sich in der sichern, siegbewussten Geberde aus, womit sie eine Kerze in einem Feuertopf abbrennen lässt; sie hält in der Rechten eine Tafel mit magischen Zeichen, zu ihren Füssen ein Zauberkreis, ein Panzer, ein Hund, zwei Vögel; an einen Baum sind mehrere Alräunchen befestigt; in der Ferne lagern drei Cavaliere im Grase. 14. Eine wilde, nächtlich gesteigerte Phantasie offenbart sich vollends in demjenigen Gemälde, welches in der Dresdner 15. Galerie „die Träume" benannt wird. — In seinen letzten Jahren (seit 1554) malte Dosso mit seinem Bruder mehrere Gemächer des herzoglichen Palastes von Ferrara aus; im Saal der Aurora sind noch die mythologischen Deckenbilder erhalten, Aurora auf ihrem Wagen, Helios auf dem seinigen etc.; im längern Saal die Decke und ein vortrefflicher Fries mit Scenen des antiken Lebens, Bacchanal, Palästra, u. dgl.; ähnliche Gegenstände in der Sala del gran consiglio; in einem Kabinet ein mehr landschaftlich gehaltenes Bacchanal, an welchen auch Tizian gearbeitet hat, jetzt sehr verdorben. Manches erinnert an die Richtung des Giulio Romano, auch lässt sich schon neben vielem Vortrefflichen eine gewisse Willkür und Härte nicht verkennen*). — 16. Von Giambattista Dossi befinden sich im Palast Borghese zu Rom zwei phantastische Landschaften in der Art der

*) Vgl. Kunstbl. 1841, No. 74 u. f.

gleichzeitigen Niederländer, die eine mit einer am Wasser gelagerten vornehmen Gesellschaft, die andere mit wüsten Teufelsscenen, wahrscheinlich nach dem Muster des Hieronymus Bosch oder eines Geistesverwandten.

Aehnliche Richtung wie bei Garofalo zeigt sich auch bei einigen andren ferraresischen Meistern der Zeit: dem Giambatista Benvenuti, gen.: l'Ortolano (Küchengärtner, nach des Vaters Gewerb) und dem Caligarino (d. h. Schusterlein, — weil er ursprünglich Schuhmacher war und erst Maler wurde, als ihm Dosso sagte, die Stiefeln, die er ihm gemacht, sässen wie gemalt). Von erstern einige gute Bilder im Berliner Museum*).

§. 191. Kehren wir endlich noch einmal zu Raphael's Schule zurück, so finden wir hier noch einige andre Künstler, welche besondere Erwähnung verdienen. Besonders Giovanni da Udine, (1487—1564) früher Schüler Giorgione's, welcher den Raphael in den Arabesken der Logen und in den Dekorationen andrer Werke unterstützte. In der Darstellung von Früchten, Thieren, Vögeln, von Geräthen aller Art war Giovanni höchst ausgezeichnet; er wusste dergleichen so naturwahr darzustellen, dass ein Stallbube im Vatican, der eilig einen Teppich suchte, um ihn dem Papste unterzubreiten, auf einige in den Logen gemalte Teppiche zulief, um sie von der Wand abzunehmen. Als selbständige Arbeit Giovanni's gelten die schönen decorativen Malereien der ersten Arcadenreihe im ersten Stock der Logen des Vaticans, und der anmuthige Fries mit spielenden Kindern in einem Zimmer der Villa Madama bei Rom. Nach der Plünderung Roms malte Giovanni an vielen andern Orten Italiens; im Alter kehrte er wieder nach Udine zurück. — Beiläufig erwähnen wir hier ein

1.

2.

*) Hier müssen wir nochmals an Lodovico Mazzolino erinnern, dessen Thätigkeit mit derjenigen der von Raphael influenzirten Ferraresen parallel ging und der vielleicht in seinen spätern Bildern Einiges von Garofalo annahm. Vgl. S. 434.

3. vortreffliches, seiner Jugendzeit zugeschriebenes Bild der Akademie von Venedig, welches beweisen würde, dass Giovanni schon als ein ausgebildeter Künstler der venezianischen Schule zu Raphael kam. Es ist Christus zwischen den Schriftgelehrten, vorn die vier grossen Kirchenlehrer, von schöner, ruhiger Composition und tiefstem Ausdruck der Betroffenheit, der Ueberzeugung und Begeisterung.

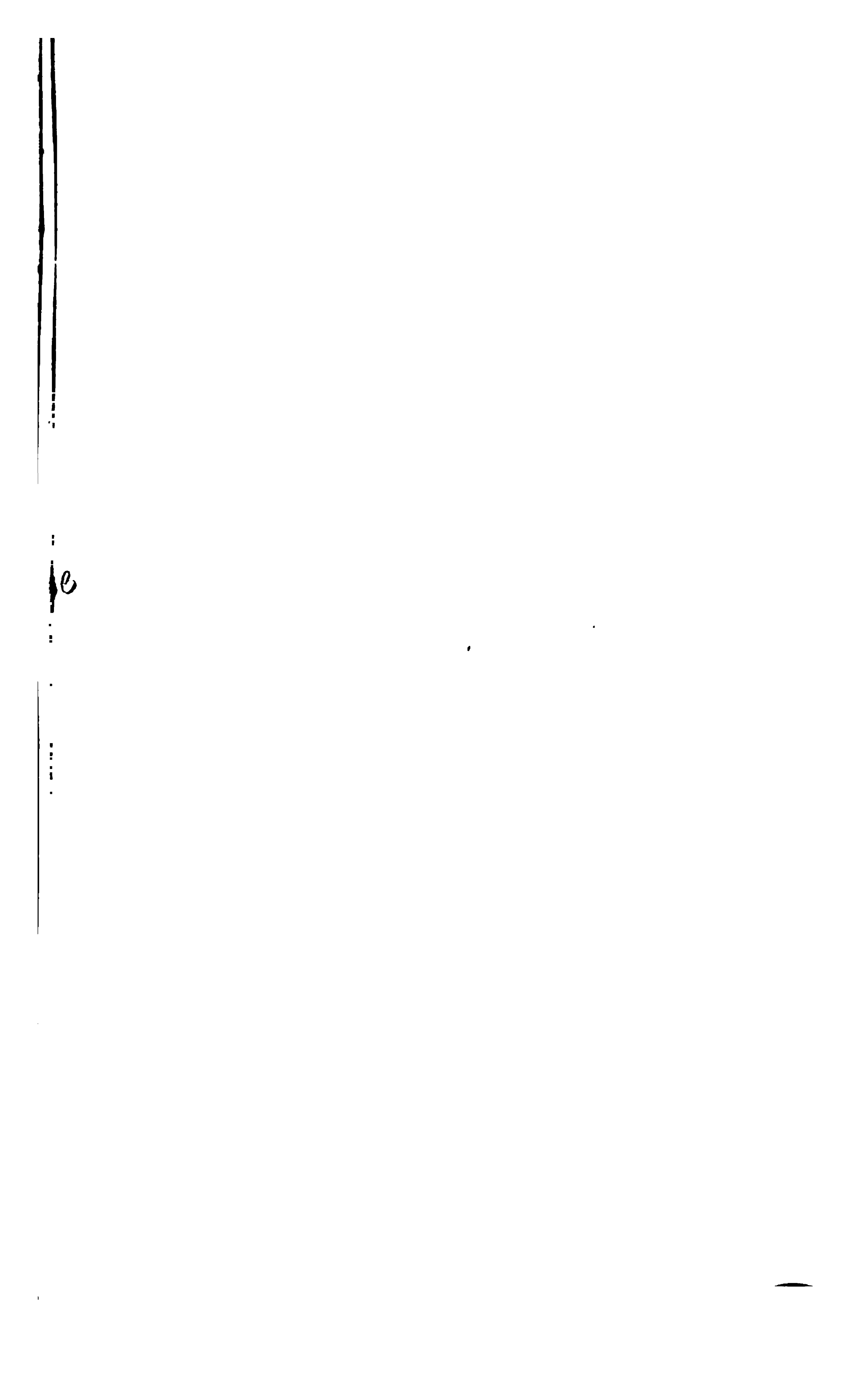
Noch andre Schüler Raphaels sind Pellegrino da Modena, von welchem wenig Sicheres erhalten ist; Tommaso Vincidore aus Bologna (der Thomas Polonius in Dürers Tagebuch), Vincenzo di S. Gimignano, welcher in Gemeinschaft mit einem Maler Schizzone die Palastfassaden in der Art des Polidoro verzierte; der unbedeutende Jacomone di Faenza u. s. w. Der beiden Mailänder Gaudenzio Ferrari und Cesare da Sesto habe ich schon früher gedacht, ebenso der Mitschüler Raphaels in Perugino's Schule, der Alfani und des Adone Doni, welche sich nachmals dem Style der römischen Schule anschlossen. Ausserdem bildeten sich in Raphaels Schule auch einige nordische Künstler: der Niederländer Bernardin van Orley, und sein Schüler Michael Cocxie, welcher letztere zwar erst längere Zeit nach Raphaels Tode nach Rom kam und sich mehr den römischen Styl in seinen allgemeinern Typen aneignete; Georg Pens, ein ehemaliger Schüler Albrecht Dürers, der bei Raphaels Tode noch sehr jung war, und ebenfalls mehr als dessen mittelbarer Schüler zu betrachten ist. U. a. m.

Schliesslich habe ich auch noch des Einflusses, den Raphael auf die Kunst der Kupferstecherei ausgeübt, zu erwähnen. In diesem Bezuge ist besonders Marcantonio Raimondi (oder M. del Francia) aus Bologna zu erwähnen. Dieser war zuerst von Fr. Francia in der Niellirkunst unterwiesen worden, ging dann zur Kupferstecherei über und begann mit Nachstichen des Meisters. Sodann ahmte er den Mantegna nach, nachher Albrecht Dürer und vervollkommnete sich später in der Zeichnung unter Raphael,

der ihn sehr begünstigte und ihm seine Handzeichnungen zum Stiche gab. Ausser nach Raphael stach Marcantonio auch nach Michelangelo, nach Giulio Romano u. a., ebenso nach eigenen Zeichnungen. Zwei seiner Schüler vornehmlich halfen ihm im Stechen der Werke Raphaels: Agostino von Venedig und Marco Ravignano oder da Ravenna. So erreichte die Kupferstecherei, nicht lange nach ihrer Entstehung, in Raphaels Atelier durch Marcantonio und seine Schule eine sehr hohe Stufe der Vollkommenheit: im Verständniss der Zeichnung, in der Bestimmtheit der Umrisse ist sie von späteren Leistungen nicht wieder übertroffen worden, während sie allerdings auf die Feinheiten der Modellirung, auf die Abstufung der Töne u. a. malerische Wirkungen welche jetzt verlangt werden, damals noch nicht einging. Die höchste Bedeutung dieser Stecherschule liegt darin, dass sie unter Raphaels unmittelbarer Einwirkung und von seinem Geiste durchdrungen die Gedanken des Meisters stylgemäss wiederzugeben im Stande war, auch wenn ihr, wie in sehr vielen Fällen, nur flüchtige Zeichnungen vorlagen, wobei sie die Nebendinge u. dgl. im Geiste des Meisters ergänzen musste. So kam es, dass unter ihren Händen auch die Werke anderer Meister ein raphaelisches Gepräge gewannen. Die Verbreitung von Raphaels Ruhm und die Oberherrschaft seines Styles beruht zum nicht geringen Theil auf ihren Stichen.

Ende des ersten Bandes.

Druck von Humblot & Comp. (J. Dræger) in Berlin.

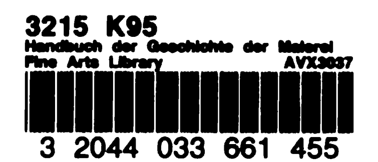


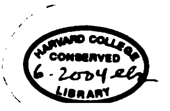











HARVARD COLLEGE
CONSERVED
6-2004
LIBRARY